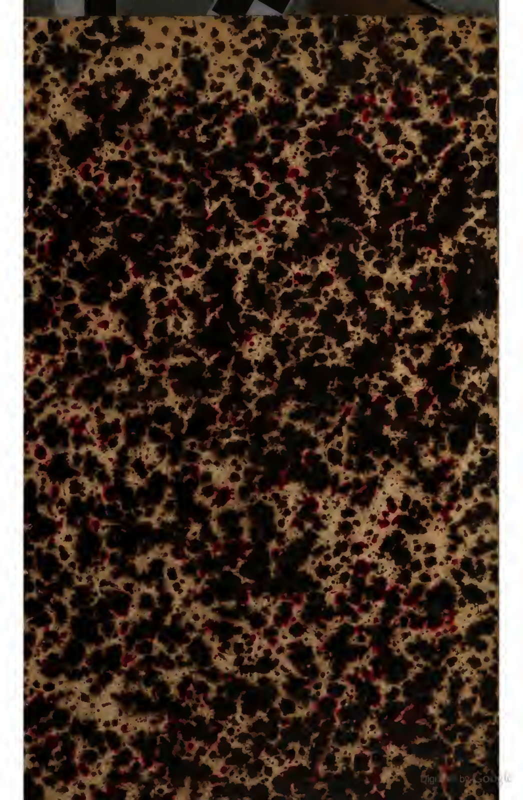




HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850.

POR

Mariano Soriano Fuertes,

Caballero de la Real y distinguida orden española de Cárlos III, de la nacional y militar de S. Fernando de 1.ª clase, condecorado con la medalla de oro del Instituto español, socio de la Real de Amigos del pais de Murcia, de la de ciencias letras y [illegible] de Dunkerque, honorario de la Filarmónica de Florencia, académico de la arqueológica de Madrid y miembro de otras varias sociedades artísticas y literarias, etc., etc.

TOMO TERCERO.

Año de 1857

Madrid.

Establecimiento de música de D. Bernabé Carrafa, almacenista de Cámara de SS. MM. y AA. calle del Príncipe, n. 15.

Barcelona.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez, calle de Escudellers, número 40, piso principal.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CARLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesía
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO TERCERO.



Año de 1856.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers número 10, piso principal.


VÉNDESE
en la lib. de
JOSÉ RIBET,
Fustería, 10.
BARCELONA.

INTRODUCCION.

> Oh! quien pudiera trasladarse ahora
> al siglo de la Grecia floreciente:
> al siglo en que la música sonora
> compañera tan útil y frecuente
> era de las dramáticas acciones:
> No mienten las antiguas tradiciones,
> su representacion era cantada,
> conforme á los acentos de un idioma
> dignos de la nacion mas delicada.
>
> (IRIARTE.)

Si en el prólogo del primer tomo de esta obra hicimos una reseña histórica de la música en general, y en la introduccion del segundo, de la sagrada en particular; justo nos parece hacer lo mismo en este nuestro tercer tomo, con la historia de la música teatral: tanto por seguir una marcha uniforme, cuanto por la importancia que en la creacion y embellecimiento del teatro, invencion la mas noble y útil del espíritu humano para formar y corregir las costumbres, segun Voltaire, ha tenido la música hermanada con la poesía.

El objeto de presentar á la música con toda la impor-

tancia que en sí tiene, nos obliga tal vez á ser pesados, y entrarnos en un terreno donde tantos y tan ilustres hombres han hecho producir ópimos y provechosos frutos de ilustracion y cultura. Pero si, como creemos, es de alguna importancia para el lector las glorias del arte, nos será dispensada esta pesadez, en gracia del objeto á que va encaminada.

Demasiado atrevidas serian nuestras pretensiones, si al tratar de este asunto quisiéramos hacerlo con solo la autoridad propia: mas no siendo esta nuestra idea por carecer del talento suficiente para ello, nuestras palabras serán guiadas por las doctrinas de los que supieron y saben mas que nosotros, sin citaciones, muchas veces inútiles, pues como dice Milizia, *hablando la razon deben callar las autoridades*.

No hay duda alguna, que el teatro es la obra mas acabada de la sociedad, puesto que es la historia en panorama de todos los tiempos y todas las naciones; el espejo donde reflejan nuestros vicios y virtudes, nuestros usos y costumbres, y nuestros hechos mas nobles y gloriosos: la escuela que atrae, y la correccion que deleita.

En el fondo del corazon humano hay una voz que habla siempre en favor de la virtud reprendiendo nuestros vicios. Si esta voz tiene un eco que se reproduce incógnito con suntuosa magestad y atractivos ante un gran concurso, todos la oyen con tanto mayor placer y respeto, cuanto mas hallan en ella una prueba de los defectos y virtudes propias, corrigiendo y precaviendo, enseñando y deleitando.

Este es el teatro, enseñanza mas instructiva muchas veces que las escuelas mas florecientes; porque el modo de presentar en él los contrastes de nuestras pasiones; el conocimiento de la sociedad, la finura de los conceptos,

la delicadeza de las espresiones, la propiedad de las palabras, el deleite de la armonía, y el buen modo de pensar; se va estendiendo, como dice Andrés, y llega por fin á penetrar hasta en el infimo vulgo.

El hombre al nacer, ya es espectador de la grande obra del ser supremo; espectáculo que nos sumistra nuestras mas grandes ideas, nuestras mas deliciosas sensaciones, y nuestro mas ardiente entusiasmo y adoracion al autor que lo creó. La vista nos produce ese entusiasmo, y el corazon el sentimiento de adoracion. Mas esta adoracion para que el corazon la sienta, para que el corazon la esprese, tiene que valerse del oido agente el mas activo de sus grandes sensaciones: y este agente sublimó el grandioso espectáculo de la naturaleza, con la música y la poesía.

No pudiendo haber vida espiritual en el hombre sin amar ó aborrecer lo que la vista le presenta, á lo cual llamamos pasiones; necesariamente tubo que valerse de un lenguaje mas sublime que el usado por la fria razon, que tan retrasada camina siempre en el espectáculo de la vida, para inflamar sus pasiones, para calmar sus dolores, para hacer mas deliciosos sus placeres, para mitigar sus trabajos, y para alabar al autor del gran drama humano. Este lenguaje fué la música y la poesía. Por esta razon siendo gemelas, y caminando siempre unidas en sus canciones, quisieron tener un mismo nombre, y se llamaron *versificacion*.

Tanto á la vivacidad de nuestra vista, como á las sensaciones que nos produce el oido, y al instinto natural de imitar todo lo que vemos y remedar todo lo que oimos, unido á nuestra gran memoria; debemos atribuir no solo el origen de las bellas artes, sino el de los espectáculos de todas las naciones y la aficion á ellos de todos los seres racionales.

Por dichas causas, principió á imitarse el grandioso espectáculo de la naturaleza en pequeños fracmentos, dándoles vida la música y poesía, y dividiéndolos las costumbres y usos de los pueblos en dos géneros diferentes: uno que agradase al cuerpo, como son los espectáculos de agilidad y fuerza; y otros que deleitasen al espíritu, como los que conmueven el corazon por medio del contraste de las pasiones y las agudezas del ingenio.

De estos dos géneros resultó, que los pueblos aficionados al primero, fuesen adustos y guerreros; y los del segundo, humanos, compasivos é ingeniosos; habiendo la diferencia entre estas dos clases de espectáculos, que los primeros pueden dividirse en verídicos é imitativos, y los segundos solo en imitativos; porque las pasiones en el momento de querer ser vistas dejan de ser verdaderas.

Para imitar estas pasiones, para hacer sentir á los demas, afectos que en realidad no siento quien los espresa; debe tenerse un conocimiento exacto de los vicios y virtudes de que adolece la sociedad en general y los individuos que la componen en particular, para corregirlos ó ensalzarlas. Y para ser escuchados con interés y producir los resultados que se desean; se necesita halagar las pasiones y conmoverlas por medio de un lenguaje sublime que eleve al narrador á una altura muy superior á la del espectador, interesando su corazon hasta el estremo de hacer pasar por realidad seductora, lo que solo es una ficcion instructiva.

En la música y la poesía hallaron los hombres estas grandes sensaciones; y la alegria, el sentimiento religioso, el amor, y las hazañas de los héroes, cantadas y acompañadas de rústicos instrumentos, dieron principio á la tragedia y poesia drámatica; porque la historia, la elocuencia y la poesia; solo fueron sencillas y melódicas

canciones con las que se conmovia, divertia, é instruia á los demas hombres reunidos en sociedad.

Los primeros músicos fueron poetas, y la música y la poesia conservaron las primeras nociones de la historia de todos los pueblos. Las canciones, dice Botteux, eran los recuerdos mas durables antes de inventarse la escritura, porque la melodia era el ausilio de la memoria, y los padres repitiendo á sus hijos sus canciones y cantándolas juntos con ellos, hacian se quedaran impresas en la memoria; trasmitiendo la tradiccion oral las canciones nacionales durante muchas generaciones, por no tener otros anales é instrucciones históricas de sus hechos.

Desde que los hombres principiaron á reunirse en sociedad, empezaron las canciones y los espectáculos, las danzas y los bailes, los disfraces y las representaciones; imitándose unos á otros, ya en los gestos rídiculos, ya en las palabras espresadas de esta ó aquella manera, ya en los costumbres y vicios de sus reuniones.

Ubolfango Lacio, y Casiodoro, creen derivarse la palabra *Comedia* de la de *Vicus*, aldea en donde los rústicos al son de la zampoña, principiaron á divertirse cantando y recitando, disfrazados de varias figuras; dándole los griegos el nombre de *comedia* formado de dos voces que significan *cancion de aldea*, por conservar su primitivo origen.

Otros autores derivan la palabra *Comedia* del Dios de la gentilidad *Como*, á quien cantaban himnos semejantes á los de Baco y Ceres dioses de la vendimia y de la siega; en cuyas fiestas se asegura tuvieron su verdadero orígen los espectáculos drámaticos, cantándose himnos en loor de Baco acompañados de danzas; los que tomaron mayores proporciones, tanto porque los que formaban parte de ellos principiaron á disfrazarse de Ninfas, Sati—

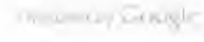
ros, y Silenos, como por las nuevas canciones en las que referian historias y aventuras de otras divinidades.

Los griegos siempre inclinados á las diversiones pacificas é instructivas, desde antes de su poblacion se deleitaban con la suavidad de sus cantos y con invenciones ingeniosas, que dieron por resultado su union y grandeza, y la fundacion y perfeccion de los espectáculos teatrales (1).

Antes de edificarse Atenas, segun Varron, vivian los que despues fueron sus moradores en habitaciones rústicas y silvestres formadas de arboles; y la juventud reunida en esta sociedad, se acostumbró en sus ratos de ocio á cantar ciertos versos que mezclados con algunas fábulas servian de diversion á los oyentes. Reunidos despues en poblacion, estas diversiones fueron aumentando y mejorándose, tomando el nombre aquella parte del teatro donde se representaban, del primitivo sitio en que habian empezado; por cuya razon se llamó *scena*, significativo de *morada campestre ó compuesta de árboles.*

Derivan otros escritores la palabra *scena* de la de *scenopegia*, nombre que daban los hebreos á las fiestas que hacian en memoria de su exito en Egipto mucho mas antiguas que los otras, y cuyo nombre era apropiado á estas diversiones por celebrarse tambien en el campo, aludiendo al tiempo que estuvieron en el desierto. Mas sin meternos en cual de estas opiniones sea la mas verdadera porque á nada induce el perder tiempo en tales averiguaciones; solo diremos, que la Grecia creó y perfeccionó el teatro, y con él, dió vida á las ciencias y á las artes por medio de la música y poesía; creó el gusto y desarrolló el talento en todas las clases de la sociedad; y sus nacionales

(1) Del verbo griego *Theaomai* que significa mirar ó contemplar, es deribada la palabra *Teatro.*



que antes habian sido poco menos que fieras, llegaron á ser los maestros del mundo.

Los Atenienses fueron reconvenidos de Justino porque espendian las rentas públicas en poetas, músicos, actores y teatros, teniendo mas aficion á los espectáculos escenicos que á los guerreros; mas esto no fué causa suficiente para que dejasen de seguir cada dia mas aficionados á las representaciones teatrales, las cuales estaban al cuidado de los principales magistrados.

En el Asia y Egipto, los Brachmanes y Sacerdotes eran depositarios de la sabiduría que con el velo del misterio se le ocultaba al pueblo, pasando las ciencias como hereditarias de padres á hijos. En Grecia el campo de las ciencias y las artes estaba abierto para todos. En los pórticos y en las plazas se oian lecciones públicas; el talento y el ingenio se buscaban donde quiera que estuviesen; y los teatros y los certamenes hacian brillar á los grandes hombres, que eran premiados por el pueblo conocedor del verdadero mérito por la instruccion recibida.

Los teatros eran sostenidos por el gobierno griego como un medio de moralidad política é instruccion literaria; por lo cual á los ciudadanos necesitados que no podian asistir por falta de recursos, se les daba dos *óbolos* á la puerta del teatro, uno para pagar la entrada, y el otro para que tomasen algun alimento.

De la música y la poesía hermanadas en las canciones nacionales, nacieron la historia, la elocuencia, las bellas artes, y el teatro: ellas reunieron á los hombres en sociedad, ellas dulcificaron las costumbres, ellas crearon las ciudades. Dos siglos antes de que Thepis, Suzarion y Eschiles creasen las representaciones teatrales; Terpandro al son de su lira habia suavizado las costumbres de los Lacedemonios, y Safo y Alfeo encantaron á los Lesbos con su

poesía y su canto: dos siglos antes que estos, Homero habia cantado las guerras de Troya.

La música y la poesía despertaron el entusiasmo en nuestros corazones y dieron vida á la imaginacion, porque cuando esta duerme, como dice Andrés, la razon no hace otra cosa sino soñar. Asi es, que cuando las dos hermanas fueron separadas, perdieron ambas su fuerza y su mayor prestigio, porque la una no conservó la influencia en el espíritu del hombre, faltándole la espresion melódica á sus versos; y la otra despojada de los versos del poeta y creyéndose encumbrar sola con las dificultades de sus convinaciones armónicas, perdió su antigua facultad de escitar emociones fuertes en los oyentes hablándoles á la cabeza y no al corazon; y se redujo á ser arte de diversion y lujo en los pueblos opulentos, habiendo sido ciencia fundamental de instruccion en los pueblos verdaderamente ilustrados.

Segun Ateneo, el origen de la comedia y la tragedia, es debido á la embriaguez y á los convites que se tenian en tiempo de la vendimia en la villa de Icaria en el Attica. (1) Se generalizaron estas fiestas celebrándose en honor de Baco Dios tutelar del vino; en las cuales le sacrificaban un macho cabrio, en venganza del daño que este animal habia causado en las viñas de Icario fundador de esta solemnidad, y el primero que enseñó el modo de plantar las viñas segun la mitología. Durante el sacrificio se cantaban en coro, tanto por el pueblo como por los sacerdotes, himnos á los cuales llamaban *Tragodia*, palabra compuesta de dos dicciones griegas, que significan *cancion del carnero*, y de cuyas palabras se formó despues el nombre de *Tragedia*.

(1) Athenæus Deipnosoph. lib. 2.° c. 3.—Comediæ prima quidem origo et Tragodiæ fuit ex conpotatione ac tumulentia in Icaria Atticæ pago, etc.

La piel del carnero ó macho cabrio sacrificado en las áras de Baco, tenido por el simbolo de la emancipacion del pueblo, era el premio del que habia cantado mejor las alabanzas del Dios á quien festejaban.

Estas fiestas fueron tomando cada año mayor incremento, y Thepis para dar alguna variedad á las canciones y bailes que se usaban comunmente; introdujo dos actores que cantasen y declamasen á solo, intermediando el coro, y haciéndolos ejecutar las fábulas que cantaban, sobre un terreno mas elevado que el en que estaban los oyentes. Fué recibida esta inovacion con gran suceso; y entonces, reprodujo dichas fábulas sobre carros cubiertos en figura de casas y tirados por bueyes, logrando con esto repetir los espectáculos en los sitios donde mejor le parecia. Como dichas fiestas tenian lugar en tiempo de la vendimia, para no ser conocidos de los espectadores los que tomaban parte en la diversion y asemejarse mas á los sátiros, se embadurnaban la cara con las heces del vino; y esto fué el origen de las máscaras teatrales que despues se usaron.

La poesía y la música antigua de los atenienses segun Massimo Tirio, (1) no era otra cosa que los coros de los agricultores que divididos en tribus entonaban canticos de alegria despues de la sementera y de la siega, tanto los hombres como los niños: y Evancio (2) hablando de la tragedia y la comedia, dice haber tenido estas su orígen en las cosas divinas, á las cuales dedicaban los antiguos sus canticos, dando las gracias á sus dioses despues de la colecta de frutos, cantando en coro un cierto género de poesía en

(1) *Sermo XXI.*—Antigua Atheniensium Música, impuerorum Choris consistebat. Chori erant *ex* pueris ac viris colonis tributim congregatis etc.

(2) *Evanthii et Donati de Tragodiaeet comedia commentatium cula apud Jacob. Granovium Thes. Graec. Antig. Tom. 8 pag. 1683.*

honor de Baco, mientras ardia el fuego en los altares y se sacrificaba el carnero ó cabron.

Conviene tener presente para el origen de la Tragedia, que los antiguos poetas cantaban sus poemas con el acompañamiento de algun instrumento, el cual en general era la lira ó cítara. (1) Estos poemas se cantaban en loor de sus dioses, en celebridad de las fiestas de sus héroes, y aun en las de sus abuelos, reuniéndose las familias para formar el coro, que despues dió por resultado el dráma. (2)

Siguió á Thepis (3) el poeta Eschiles verdadero inventor de la tragedia segun las tradicciones; pues dió perfeccion tanto á la parte escenica, como al argumento y desarrollo

(1) Tanto los hebreos como los griegos y latinos, le daban al poeta el nombre de cantor, por la conecsion que hay entre el ritmo y la melodía para el regulamento de los efectos humanos, segun Aristóteles; por lo cual asegura Quintiliano y Timagenes, se les tenia á los músicos por hombres sàbios, y entre los estudios, el mas serio era el de la música. Músico y poeta se tenia por una misma cosa, y á muchos que se les considera solamente como poetas, eran tanto poetas como músicos segun Ciceron en su oratoria.

(2) Los griegos usaron de la música y la poesía para celebrar sus sacrificios y sus fiestas, como lo confirman los poetas filósofos é historiadores Platon, Plutarco, Macrobio, Marco Antonio, y otros varios; cantando himnos á sus dioses y á sus héroes, distribuidos en coros en la forma siguiente, segun Plutarco.

Los reunidos para celebrar la fiesta, se dividian en tres clases: la primera era de los viejos que cantaban de esta manera:

Humo somos ya los que fuimos soldados jóvenes y esforzados.

La segunda clase que era la de los jóvenes respondia:

Tales somos nosotros cuando provar se quiera.

Y la tercera clase compuesta de niños contestaba.

Nosotros os haremos mucho mas valerosos.

Las jóvenes, segun el mismo Plutarco, tomaban tambien parte en esta fiesta.

(3) Thepis, fué natural de Icaria. Horacio en su Arte poetica lo hace inventor de la Tragedia

Ignotum tragicæ genus invenisse Camanae
Dicitur, et plaustris vexisse pöëmata Thespis,
Quæ canerent agerentque, peruncti fecibus ora.

Otros autores lo hacen el segundo que cultivó el dráma tragico; y algunos otros el decimo sesto.

del drama, inventando las máquinas y mutaciones; adornando la escena con pinturas, estátuas, aras y tumulos; introduciendo las sombras y las furias con culebras en la cabeza; calzando el coturno á los actores, y poniéndoles mantos tan magestuosos, que los sacerdotes los usaban despues en los dias mas solemnes; haciendo se oyesen las trompetas y el fragor de los truenos en sus obras; y componiendo la música y baile de sus tragedias. Lo que hay mas admirable en el inventor de la tragedia, dice Batteux, es haber desde luego concebido tambien la naturaleza de este Poema, que despues de él y en el discurso de veinte y dos siglos, nadie ha podido añadirle mas grandeza ni regularidad. (1)

Conocida en Atenas la utilidad de los espectáculos dramáticos, se edificaron suntuosos teatros para que el pueblo se instruyese y aficionase á estos cuadros de tanta utilidad moral y política, y señaló premios al que diese mas vida á la pintura fiel de las pasiones humanas; y Es—

(1) Fabio cree que Eschiles fué el verdadero inventor de la Tragedia; mas Horacio hace inventores de ella á Thepis y á Eschiles como se vé por los siguientes versos:

Ignotum tragicæ invenisse
Camænae.
Dicitur et plaustris vexisse
poemata Thepis
Quae canerent agerentque per uncti
fæcibus ora.
Post hunc personæ pallaeque
repertor honestae
Eschilus.

Dicho Eschiles segun el mismo Horacio, fué valeroso capitan que se halló en la batalla de Maratonia en la Olimpiada LXXII, y diez años despues en el combate naval de Salamina. Fué eminente en las obras trágicas, y segun Vosio, murió de resultas de que una Aguila dejó caer sobre su cabeza una Tortuga.—Plutarco puso sobre el sepulcro de Eschiles el siguiente epitafio:

Eschilus Enphorionis Athenis natus in ervis
Frugiferi jacet hic post sua fata Gelae.

chiles, Sofocles, Euripides, Aristarco, Empedocles, Ion, Nicomaco, Cefisidoro, Cherilo, Acheo de Eritrea, Astidámas, Cherofon, Neofon, y otros muchos poetas trágicos, se disputaron la palma en los certamenes que se celebraban.

La poesía dramática entre los griegos se tenia en grande estima porque sus compositores, segun Platon, (1) poseian grandes conocimientos en todas las artes y en todas las cosas divinas y humanas, tanto con respecto al vicio, como á la virtud. (2) Del alto aprecio en que eran tenidas esta clase de composiciones por los griegos, tenemos un claro testimonio en la descripcion de las glorias de los atenienses por Plutarco. « La tragedia (dice este autor) viene floreciente é ilustre: los hombres de aquella edad la tenian como un espectáculo maravilloso, pues con la fábula y los afectos del ánimo engañaba, y (como decia Gorgia) aquel que engañaba era en el engaño muy justo, y aquel que era engañado, del no engañado mas sábio: mas justo el engañante porque hacia esta profesion; mas prudente el engañado porque aquel que lo engañó no era un estupido, habiéndolo cautivado con la dulzura de una fábula. ¿Qué ayuda ha dado la tragedia á los atenienses para quo tanto la honren? La sagacidad de Temistocles amurallando la ciudad, la diligencia de Pericles adornándola con fortalezas, el valor de Miltiades manteniendola libre, y Cimone realzándola sobre todas las otras. Igualmente la sabiduría de Euripides, la fecundidez do Sofocles, y la dulzura de Eschiles, conquistaron la fama de los átenienses; y siendo las representaciones los trofeos de su gloria, el teatro se igualó al palacio, y el maestro de la invencion se parangonó al capitan. »

(1) Dialogo X. de Rep.

(2) Franc. Roberto Ilus in Arte Poet. Aristoteles pag. 3.

A Thespis y á Eschiles, siguió Sófocles, el cual estudio la música y el baile con Lámpro, segun Ateneo, y dió la completa perfeccion á la tragedia.

En cuatro formas distintas dice Diómedes, (1) era dividido el Drama : en trágico, cómico, satírico, y mímico; tomando estos nombres de la diversidad de cosas, personas, y asuntos que en ellos se representaban. Cuando el poema describia los tristes padecimientos de ilustres personajes con un decir fuerte, grave y severo, escitando afectos de compasion, se llamaba *Tragedia*. (2) Si con estilo popular y jocoso motejaba y contrahacia las acciones de los campesinos ó gente del pueblo, se le daba el nombre de *Comedia*. (3) Si con agrias ó punzantes palabras, reprendía las costumbres viciosas, no solo en general sino en particular, y no tanto lo pasado como lo presente, se la nominaba *Sátira*. Y finalmente, si se hallaba con palabras licenciosas y bufonescas, presentando hechos vergonzosos con acciones torpes, se le nombraba *Mímica*.

Aristóteles en su poetica describe las partes del drama trágico del modo siguiente : *Es pues la tragedia una imitacion de la accion virtuosa, y perfecta, en donde hay grandeza y un decir suave, separadamente en cada una de sus especies, y en las partes de aquellos que van negociando y conduciendo la espurgacion de los afectos nopor la via de la narracion, sino por la de la misericordia y el temor. Llámo decir suave, aquel que tiene número, armonia, y dulzura; y separadamente en alguna de sus especies entiendo que para conducirse al fin cierto, solamente puede hacerse por la via del verso y de la música. Haciéndose la imitacion por los*

(1) De Arte Grammat lib. 3 cap. 2.
(2) Vosius. Inst. Poet. lib. 2.
(3) Idem.

agentes, de necesidad por esto se necesita sea el aparato una de las principales partes de la Tragedia despues de la música y locucion porque con estas partes se hace la imitacion. Llamo locucion á la composicion de versos y *música que da toda aquella fuerza que es manifiesta á todo hombre. Mas para que este poema imite las acciones que los agentes ponen en practica; por necesidad deben ser de esta ó aquella especie segun los trages ó discurso; porque las acciones están aderidas á estas dos cosas. Por esta razon, aunque el discurso y los trages son dos motivos de las acciones humanas, mediánte estas dos cosas, la fábula es aquella que el hecho representa y la que debe llenar mas ó menos los deseos de cada uno. Llamo fábula, al enlace de un asunto; trages, á lo que le dá cualidad y nombre á los agentes; y discurso, todo aquello donde la palabra demuestra ó no cualquiera sentencia. De todo lo dicho resulta que por necesidad la tragedia debe constar de seis partes mediante las cuales se llama buena ó mala. Estas partes son; la fábula, los trages, la locucion, el discurso, la música, y el aparato, de cuyas partes, dos son con las que se hace la imitacion; una sirve solamente al modo de imitar; las otras tres á la cosa que se imita;* y *fuera de estas no hay otras.* »

Sabido es ya que la palabra *música* entre los antiguos, tenia un sentido mas lato que el generalmente dado en nuestros dias, comprendiendo los griegos y aun los romanos bajo este nombre, el arte poetica, la danza y la declamacion; por lo cual los poetas, inventaban sus tragedias, arreglaban la parte declamatoria ó el canto, y componian las danzas ó bailes que en ellas despues se intercalaron.

El poeta Sófocles aunque de voz tenue y vacilante (1),

(1) *Fabricius.*—Raro ipse docuit sua dramata, quod voce tenuit et parum firma esset.

cantó en el teatro uno de sus dramas titulado *Tamiri*, acompañándose tambien con la cítara. (1) Tito Livio asegura, que Livio Andrómico primer poeta latino, cantó y representó sus dramas: (2) y Plutarco segun testimonio de Ferecrates, dice, que los dos poetas llamados Melanípides el uno conocido en la Olimpiada LXV y el otro en la LXXX, tambien cantaron sus mismos dramas.

Los poetas con el tiempo ó bien por falta de voz ó por no estar bien ejercitados en el canto, cedieron la parte declamatoria á los peritos en el arte de cantar, los cuales unidos á los tocadores de lira, de cítara, y de flauta, representaban los dramas; y los histriones que antes de los poetas eran asalariados, comenzaron á ejercitar el mismo arte independiente de estos, (3) perfeccionándose en la declamacion, y haciéndose escelentes cantores é instrumentistas.

De aquí resultó la division de autores y actores; los primeros componian los versos y la música, y los segundos ejecutaban ambas cosas. Mas tarde se subdividieron los primeros en poetas y compositores, y los segundos en cómicos y músicos.

El drama se componia de tres miembros segun Diómedes; (4) de *Diálogo, Cántico ó Cancion, y Coro*. Diálogo, se llamaba á todo aquello en que diversas personas hablan entre sí; y sobre si este diálogo era cantado ó declamado, estan tan discordes los que de ello han escrito, que no es fácil dar una segura idea, cuando tan inseguras son las que nos han dejado. Donato Gramático, y Doni, piensan de distinto modo que Evanzio y Diómedes; y ninguno de ellos nos di-

(1) *Athenaeus lib. I.*—Sophocles... cum Tamyrin fabula doceret, cithara modus accimit,

(2) *Tit. Livius Patav. dec. I. lib. VII.*

(3) *Vosius Inst. Poet. Lib. 2. Cap. IX.*

(4) *Diomedes de Arte Grammat. lib. 3.*

ce cual era el modo con que se representaban estos diálogos. Sin embargo, daremos una idea acerca de este asunto, segun la opinion de varios autores.

Nacidos los juegos drámaticos del culto religioso, como nos lo prueban los primeros teatros construidos inmediatos á los templos; el episodio de la tragedia en su orígen no fué otra cosa que un diálogo ingerto en los coros religiosos. Tomando despues mas incremento estos episódios, los que los ejecutaban lo hacian tambien cantando, pero con una música mas simple y mas parecida á las inflecsiones de la conversacion. Esta conversacion ó declamacion musical, se escribia, y se enseñaba al mismo tiempo que á leer, teniendo los acentos su duracion conocida y las sílabas su exacta medida; valiendo las breves, segun Quintiliano, un tiempo de compas, y las largas, dos.

Para marcar el tono con que esta declamacion debia recitarse, usaban de un bájo contínuo, que servia de acompañamiento y les daba la entonacion en ciertos y determinados sitios, como por ejemplo sucede en el recitativo moderno: y para que todo fuese á tiempo riguroso, se colocaba un corista á un lado del teatro, y con el pie calzado de una zandalia de hierro, marcaba sobre la escena el compas que debia seguir el esclavo que recitaba, los instrumentos que acompañaban, y el actor que accionaba; pues segun Quintiliano y Platon, tanto las actitudes y los gestos, como las acciones, se hallaban sujetas á rigurosa medida. Hasta el modo de aplaudir en los teatros, llegó hacerse con música y exacto compás, desterrándose en el reinado de Augusto los gritos de alegría que espresaban el aplauso; admitiendo en su lugar aun cantor, que diera el tono, y el pueblo unido en coro repitiese la forma de aclamaciones adoptadas para el efecto.

El segundo miembro del drama, era el *cántico ó can-*

cion llamada *Monódio,* porque siempre era cantado por una sola voz, y al que le acompañaba con la flauta se le daba el nombre de *Pitáulo.* (1) La música de estos cantos, era compuesta primero por los mismos poetas, y despues por los peritos en música, mudándose *los modos* segun el sentido de la palabra. Estos *modos*, se dividian en tres principales, *Dório*, *Frigio*, y *Lídio.* (2) El *Dório* que era el mas grave, tocábase con dos flautas derechas; el *Lidio* que era el mas agudo, con dos flautas izquierdas; y el *Frigio* que formaba el centro entre los dos anteriores, con otras dos flautas una derecha y otra izquierda. (3) Se llamaban flautas derechas, las que estaban á la derecha del instrumentista y se tocaban con la mano derecha; y flautas izquierdas las que estaban á la izquierda del acompañador y se tocaban con esta mano. (4) Algunos aseguran, segun Gaspar Bartolino, que la flauta izquierda tenia un sonido agudo, y la derecha uno grave; mas otros autores afirman lo contrario diciendo, que la derecha era la del sonido agudo, y la izquierda la del grave.

La flauta era siempre acompañada de la lira ó de la cítara, lo que producia tan májico efecto segun la opinion de Efipo, (5) que le dieron á este acompañamiento el nombre de *Citaristria*, (6) del cual hacen mencion Euforo, Enfranor, y despues Ateneo (7)

El coro era el tercer miembro de que se componia la tragedia, y tan antiguo su origen, que segun Plutarco,

(1) Vosius Inst. Poet. Cap. IX.
(2) Pausanias Bœtica cap. XIII.
(3) Casp. Bartholinus de Tibiis Vetér. lib. I. cap. IX.
(4) Id. Id.
(5) Athenæus. lib. XIV.
(6) Julius Pollux Onomastic. lib. IV. cap. X.
(7) Lib. IV cap. último.—Haud me latet esse cuoque alia genera tibiarum, nenpe tragicas, Lysiodos, Citharisterias, guarum meminit Euphorus libro Da- inventis, et Enphranor Pythagoricus libro de Tibiis.

los Lacedemonios ya hacian uso de él dividiéndolo en tres clases : de ancianos, de hombres de estado viril, y de niños. Vócio dice , que su invencion se atribuia á Euterpe una de las nueve musas. Jano Parasio uno de los espositores de Horacio, manifiesta que era infinito el número de las personas que componian los coros, cantando juntas y formando casi un concento acompañadas de un tocador de flauta, ora paseándose al rededor del ara humeante, ora revolviéndose en varios giros; siendo su oficio, ensalzar la virtud, perseguir al vicio, impetrar perdon de sus ídolos, y favorecer á los infelices. Learcio y otros autores, aseguran que antes de Thespis, el drama era formado solo del coro. Castelvetro en la poética de Aristóteles describiendo el coro, dice, que él solo era el que representaba las tragedias, entendiéndose bajo este nombre, todas las personas que formaban parte en el drama : y Diómedes define la palabra *coro*, diciendo era una reunion de personas que cantaban y bailaban juntas acompañadas de las flautas.

Sófocles en su drama titulado *Elipodes Tirano*, no solo formó el coro de hombres y mujeres, sino que lo aumentó con niños y niñas que cantaban un himno en union del sacerdote, para aplacar la ira de su Dios. (1)

Divididos dichos coros en tres clases, cada una tubo su particulares flautas llamadas *Córiches* , y los que la tocaban *Coráules*. (2) Estas flautas eran divididas en tres especies llamadas, *viriles* , *virginales*, *y pueriles*. (3) Las unas para el uso de los hombres, que segun Polo , eran perfectísimas, y en la opinion de Ateneo , perfectas y mas

(1) Vosius. Inst. Poet. lib. II cap. VI.)
(2) Casp. Bartholinus de Tibiis. Vet. lib. I Cap. VI.)
(3) *Athenaens lib. IV*.

que perfectas; las otras para las mujeres; y las terceras para los niños.

Subordinados estos coros al argumento del drama, sus cantos ya morales ó religiosos, formaban el todo de la tragedia; motivo por el cual se ponia en ellos el mayor esmero y cuidado, siendo los coristas entre los atenienses, las personas mas ricas y consideradas de la república, y eligiéndose entre ellas la que debia hacer las veces de director ó empresario, cuidando de los vestidos y aparato escénico, de elegir las voces que habian de formar el completo del coro, y de disputar el premio de una *trípode* que se daba á la música, en los juegos pitios. (1)

Los coros formados por Eschiles para la tragedia, se componian de cincuenta personas; despues se redugeron á veinte y cuatro, y mas tarde por mandato espreso de los magistrados, se fijó en el número de quince, para la tragedia, y doce para la comedia, dirigidos por un maestro á quien daban el nombre de *Corifeo*.

Dichos coros cantaban con música elevada y sostenida, haciendo en la escena diferentes evoluciones acompañadas de danzas que formaban un espectáculo variado y agradable. Cuando constaba el coro de quince personas, marchaban estas á cinco de frente y tres en fondo; y cuando lo componian doce, de cuatro en fondo y tres de frente, ó vice versa en ambos casos; mas siempre precedidos de uno ó mas tocadores de flauta que arreglaban la marcha y daban la entonacion á los cantores.

Los bailes fueron introducidos en la tragedia por Batilo de Alejandria, y en la comedia por Pilades, dividiéndose despues en cuatro clases diferentes; trágicos,

(1) Este premio consistia en una especie de vaso de tres piés en el que se esculpia el nombre del vencedor, depositándose despues en el templo de la diosa á quien se festejaba.

cómicos, satíricos, y pantomímicos: los primeros sérios y dignos, los segundos licenciosos, los terceros burlescos, y los cuartos reuniendo lo bueno y malo de todos ellos.

La variedad introducida en el episódio del drama, hizo dividir este en cuatro partes precediendo á ellas una esposicion llamada *Prólogo*, que formó un todo de cinco partes, separadas por cuatro cantos líricos, á los cuales dieron este nombre por la lira con que se acompañaban. Los coros que formaban estos cantos líricos, se diferenciaban de los de la tragedia, en que cantaban solo en los entre-actos sin tener relacion con el drama que se representaba; mientras los otros componian la principal parte de él, haciendo referencia siempre no solo á su complemento, sino tambien á la accion que sucedia y á la materia que se trataba; siendo unos y otros de distinta manera acompañados por las liras y las flautas.

Dilatándose mas los episódios del dráma, fué disminuyendo el coro á proporcion; hasta que habiendo sido en su origen el asunto principal de la tragedia, quedó reducido á una parte accesoria.

Eurípides siguió las huellas de Sófocles enriqueciendo sus tragedias con las maximas de Auaxágoras su maestro; llegando á tal estremo la perfeccion de sus obras, que Sócrates asistia á todas sus representaciones para aprender; Ciceron estudiaba en ellas, y al ser asesinado leia la *Medea*; y cantando versos de Eurípides, salvaron la vida los atenienses vencidos en Sicilia cuando la desgraciada espedicion de Nicias.

La tragedia griega, sencilla, natural, poco complicada y facil de entender por lo bien preparada y desenvuelta; es el modelo del arte y del ingenio segun la opinion de muchos autores, por lo mismo que parece hecha sin arte. El abate Andrés dice, que la perfectísima simplici-

dad, la unidad de accion no interrumpida con inútiles episódios, la naturalidad de caractéres no llevados al esceso con furioso entusiasmo, sino pintados con rasgos bien distintos, la economía de la fábula bastante regular, y sobre todo, la verdad del diálogo, la gravedad y noble magestad del estilo, la sublimidad de los pensamientos, y lo justo de las sentencias; son dotes tanto mas recomendables en los poetas griegos, cuanto que sin tener modelos que imitar, supieron felizmente sacarlos del fondo de la misma naturaleza. El mismo autor añade, que el teatro griego, lo forman tan solo Eschíles, Sófocles, y Eurípides, verdaderos padres de la poesía dramática, únicos de quien nos quedan poemas, y únicos particularmente alabados de los escritores antiguos.

Los tres autores célebres fueron músicos, compusieron los coros de sus tragedias, cantaron en ellas, y cifraron el éxito de sus obras en la parte musical, puesto que los versos destinados á dichos coros, son los mas filosóficos y espresivos.

Estos coros de la tragedia griega, han sido objeto de fuertes y eruditas disputas, sobre si eran inutiles é importantes, ó si ofrecian grandes ventajas. Andrés los reprueba como una parte ociosa en la poesía dramática, respetándolos solo por deberse á ellos el origen y creacion del drama. Mas seguidamente dice: » pero con todo, leyendo los coros, singularmente de Sófocles y Eurípides, encuentro en ellos tantas gracias poeticas y filosóficas, versos tan armoniosos, espresiones tan enérgicas y tan vivas, y sentencias tan nobles y ajustadas, que casi perdono á aquellos trágicos los defectos dramáticos de su coro por estas prendas líricas.» ¿Y no son nada estas prendas á la perfeccion de un espectáculo, cuyo objeto es agradar, interesar, é instruir aun mismo tiempo? ¿Sin la inter-

vencion músical, hubiesen becho dichos autores versos tan armoniosos y sentidos, y sus obras producido el efecto májico que segun las tradiciones hicieron? ¿Pues que, los coros no son un pueblo que habla un lenguaje sublime, que siente y espresa dentro del círculo de esa sublimidad, y que arrastra los ánimos de los espectadores entusiasmándolos y atrayéndolos, mas que la voz de este ó aquel actor? Asi creemos lo comprendieron los poetas griegos, y que por estas causas pusieron el mayor esmero en ellos tanto en la poesía como en la música. Eximeno dice, que la música se perfeccionó en el teatro griego, porque en él se representaban al vivo las pasiones humanas, que son el único origen de la espresion, tanto en el habla como en el canto.

En la tragedia de Sófocles titulada *Antigon*, que fué representada mas de treinta veces en el teatro de Atenas, y premiado su autor haciéndolo gobernador de la isla de Samos, por el placer que causó á los atenienses su obra; se vé al coro desempeñando con naturalidad y acierto una de las principales partes del drama. «La esposicion de *Antigon*, dice Mr. de Rochefort, es tan viva, tan clara, y tan animada, que desde luego se descubre al primer golpe de vista, el objeto que se va á tratar, los carácteres de los personajes, y á donde pasa la escena; todo anunciándolo naturalmente, y sin aquellos largos recitados con que Eurípides embarazaba á menudo sus prólogos, que nosotros no tenemos, sino imitados aunque con mejor arte. El coro que no aparece hasta despues de la esposicion, acaba de dar á conocer lo que ha precedido á la accion; y en lugar de un frio recitado que hubiera hecho recordar el sitio de Tebas y la muerte de los dos hermanos; con un himno en honor de la victoria que los tebános han conseguido, hace conocer en pocas palabras los persona-

jes que se presentan y el objeto que los guia.» Sófocles en este mismo dráma siguiendo las costumbres griegas, no pudiendo hacer que dos amantes espresásen su pasion en la escena, y siendo preciso que esta pasion fuera conocida de los espectadores; se vale del coro, el cual entre maximas morales, pinta el amor de ambos amantes y manifiesta sus riesgos (1).

Vayánse viendo una por una las obras de estos grandes maestros fundadores del drama trágico, y en ellas se observará que el desarrollo de la accion y los mejores efectos de las situaciones dramáticas, estan basados generalmente en los coros.

De ninguna manera defendemos que los coros esclusivamente formasen la tragedia como sucedia en el origen de estos espectáculos; pero sí, como los usaron los tres autores ya citados con especialidad Sófocles y Eurípides. Y esto lo decimos, porque creemos que nuestra ópera moderna, no es otra cosa que la tragedia griega enriquezida con las galas de combinaciones armónicas no conocidas entonces, y llevadas ahora si se quiere, aun estremo exagerado que mata el pensamiento del poeta y la sencillez melódica. Nuestros recitativos musicales no son otra cosa que una adulteracion de la declamacion griega; nuestros coros son sus coros: nada hemos inventado, sino enriquecido y mejorado: todo lo debemos á aquellos genios á quien segun el mismo Andrés no hemos podido copiar exactamente.

(1) Sófocles fué ateniense, Militó con Pericles, en las espediciones del Peloponeso, Nemea, Samos, etc. Murió 406 años antes do la venida de J. C. Solo se conservan siete tragedias de las 160 que compuso. Su vejez fué melancólica y atribulada, pues se vió vilipendiado por sus hijos que aspiraban á quitarle el manejo de sus haberes como hombre debil é inepto. Para probar lo contrario de lo que sus hijos decian compuso la tragedia del *Edipo en Colona*. Sófocles como poeta, instruyó y deleitó al pueblo griego, y como capitan y magistrado lo gobernó sábiamente.

Sigamos las opiniones de este autor y otros varios, y ellos robustecerán las nuestras, haciendo patente la influencia de la música en el apogeo del drama, y la decadencia de este por la adulteracion de aquella.

Las bellas artes no son otra cosa que la imitacion sublime de la naturaleza por el ingenio y el gusto. Dióseles este nombre á la música, poesía, pintura, y escultura, porque todas sus obras son creaciones que embellecen mas el modelo que se propusieron imitar, por las observaciones que el ingenio y el gusto de ellas hicieron sobre ese mismo modelo. Siendo este modelo la bella naturaleza, el pintor por medio de los colores reprodujo en el lienzo todos los objetos visibles; el estatuario con su cincel sacó de un pedazo de marmol la imágen de un héroe; el músico con la combinacion de los sonidos imitó la tempestad; el poeta por la armonía de sus versos, llenó nuestro espíritu de imágenes fingidas; y todas ellas juntas, crearon un mundo ideal y sublime, imitando las bellezas de la naturaleza con el ingenio y el gusto, y formaron los espectáculos dramáticos, haciendo en ellos conmover nuestros corazones con sentimientos ficticios, mas encantadores muchas veces que si fueran naturales ó verdaderos.

En estos espectáculos, dividieron los artistas el universo físico, moral, y político, en cuatro mundos diferenrentes entre sí, pero formando parte en el todo, del modo siguiente: el mundo existente del cual somos parte, el histórico donde brillan los grandes hombres; el fabuloso lleno de dioses y héroes imaginarios; y el ideal donde existen todos los séres que la imaginacion crea con rasgos y caractéres de existencia propia.

Esta verdad es demostrada, dice Botteux, por Aristófanes presentando sobre la escena á *Sócrates* personaje

que existió en la sociedad de entonces; por Eurípides sacando de la fábula su *Medea*; por los *Horacios* buscados en la historia; y por el ipócrita *Fartufe* creado por Moliere en un mundo ideal aunque posible.

Para dar á conocer estos personages, elevarlos á mayor altura de los demas seres, y que sean de estos aborrecidos ó respetados como si existiesen aun, ó hubiesen existido; indispensablemente es necesaria la reunion de todas las bellas artes, para formar el encanto del espectador, haciendole ver una realidad; haciéndole sentir sus efectos; y haciéndole quedar en su mente despues de haber desaparecido la ilusion, un recuerdo agradable, una leccion instructiva, y el deseo de volver otra vez á soñar en tan encantado mundo.

Esta realidad ficticia y encantadora, no puede ser perfecta, si falta una sola de las bellas artes que forman su complemento. Asi lo comprendió Aristóteles al describir las partes de que debia componerse el drama, asi lo comprendieron los clásicos poetas griegos, así nos lo hace comprender el mismo espíritu de los espectáculos dramáticos.

Los efectos producidos por las tragedias de Eschiles, Sófocles y Eurípides, (1) que nos parecen una fábula increible; son hechos verídicos no desmentidos por ninguno de los muchos autores que de esta materia han escrito: y aunque algunos atribuyen estos efectos al horror de los hechos referidos en ellas y á las máscaras monstruosas que los

(1) Eurípides fue natural de Salamina; y se asegura nació el mismo dia en que Temistocles venció á Xerxes junto á la misma isla, el año 480 antes de la venida de J. C. Compuso 92 tragedias, y murió á los 75 años de edad. Como en sus obras no trató nada bien á las mugeres, aunque fuera del teatro segun Ataneo, no las odiaba tanto; ha habido autores que han dicho murió despedazado por una caterva de mugeres ansiosas de vongar el honor de su sexo ultrajado; mas esto no es exacto ni puede atribuirse á otra causa, que á la invencion de algun génio burlon y maligno.

actores sacaban, mas bien que á la delicadeza de los afectos y á la fuerza de la pasion; sin embargo confiesan, que las composiciones griegas eran capaces de conmover los ánimos del auditorio, tanto por las relevantes cualidades que encerraban, cuanto porque dotados los griegos de una sensibilidad mas superior que la nuestra, tenian mucho mayor influjo sus ojos y oidos en su ánimo, y se entusiasmaban con mas facilidad que nosotros, contemplando una estátua ó una pintura, y escuchando la suave melodía de una voz ó un instrumento.

Esta viva sensibilidad dice Andrés, hacia que la armonia de la oracion y la modulacion del estilo, tuviesen un estraordinario poder en los oidos y el corazon de los doctos griegos, siéndoles irresistible todo período duro y falto de armonía. Por esta razon las producciones de Eschiles, Sófocles, y en particular Eurípides, causaban tanto entusiasmo al auditorio, que estasiado escuchaba siempre el estilo puro de una versificacion cadenciosa y naturalmente melódica, acompañada de una música sencilla que daba mas vida al pensamiento del poeta sin ofuscar la imaginacion del oyente.

Estos autores comprendieron y fueron comprendidos por el pueblo griego, de que la música habla por medio de los tonos un lenguage natural, pero sublime, el cual dejando de ser entendido de los espectadores, deja de ser arte imitativo de la naturaleza, convirtiéndose en corrompedor de ella.

Todo sentimiento, dice Ciceron, tiene un tono, un gesto propio que le anuncie, y es como la palabra agregada á la idea (1). La música es la mitad del ser de nues-

(1) Omnis motus animi suum quemdam à natura habet vultum et sonum et gestum.=Ciceron.

tra simpatía; agregando la palabra al canto, forma el cuadro del corazon humano: y este cuadro fué presentado con tan vivos colores por los autores citados, que sublimando la bella naturaleza con acierto y verdad, produjo naturalmente los efectos que hoy nos parecen fabulosos.

La música mejor calculada en todos sus tonos, segun Botteux, la mas geométrica en sus concordancias, sino tiene significacion alguna, apesar de estas cualidades no se le podrá comparar sino con un prisma que presente el mas bello colorido, pero que no forma cuadro alguno. Será una especie de teclado cromático que ofrece sonidos y pasages para divertir acaso el oido, y disgustar seguramente al espíritu.

Los muchos escritores que siguieron á los fundadores de la tragedia griega, ansiosos de gloria pero demasiado orgullosos para seguir la senda trazada por sus maestros; desecharon la facilidad y marcha natural de estos, por seguir nuevos caminos que los condujera á un fin mas glorioso. Y en efecto, marcharon por nuevas sendas, mas fueron mayores los defectos y estravagancias cuanto mas se separaban de la sencillez natural. El anteponer los diálogos pesados é insultos, á los coros concisos y de interés para el desarrollo de la accion; y la adopcion de nuevos géneros de poesía y música; alteraron la declamacion, y la ruina del dráma trágico fue inevitable.

Agaton, segun Aristóteles, introdujo en el coro los versos intercalares; siendo el primero en la opinion de Plutarco, de mezclar en la tragedia el género cromático. Y no satisfaciéndole la naturalidad del estilo usado hasta entonces, buscó la antítesis, y *gorgeo en los yambos* siguiendo la opinion del sofista Gorgias segun Filistrato.

Aristárco, no pudiendo sobreponerse á sus antecesores con el mérito de sus tragedias, las hizo ya que no mejo-

res, mas largas, en cuya proligidad cayeron los que le siguieron, segun Suidas.

Anaxandrides no sabiendo deleitar al auditorio con acciones varoniles y pasiones vigorosas, introdujo en el teatro las escenas de amores, y principió á afeminar las costumbres.

Carcino queriendo dar mas luz al estilo de sus obras, las dejó tan á oscuras que sirvieron de proverbio á la oscuridad de la poesía.

Diógenes cargó tanto sus dramas de palabras pomposas que, segun Plutarco, habiéndole preguntado á Melanzio sobre una tragedia de aquel autor, contestó que no la habia podido ver porque las palabras le quitaban la vista.

Otros autores faltos de génio para crear obras dramáticas, decidieron ilustrar el teatro con escritos eruditos; y en vez de la facilidad en las reglas, y la sencillez en las doctrinas para dejar libre la inspiracion; no existiendo esta en ellos, no pudieron fijar aquellas, como sucede generalmente á los metodistas eruditos; y acumulando macsimas exageradas y pensamientos estrambóticos, introdujeron la confusion y desterraron las bellezas.

Los gramáticos tambien desearon pisar el terreno teatral, y ya sobre la alocucion tràgica, ya sobre las palabras quo pertenecian á la tragédia y á la comedia, escribieron entre otros Dinimo Alejandrino; Eptiterses, y Palamades.

No quisieron ser menos que los gramáticos con respecto á ilustrar la tragedia, los peritos músicos; y Aristoxeno en su obra de música, se ocupó de los trágicos y cómicos, y las orquestas trágicas; Rufo en su *Historia de la música* tambien trató de lo mismo y de los bailes teatrales; y fueron tantos y tan diversas las opiniones de los que escribieron sobre el teatro y la música, que esta perdió su natural sencillez y su gran prestigio separada de la poesía, y la de-

cadencia de los espectáculos dramáticos debió su principio á los exagerados autores que quisieron ilustrarlos.

Veamos las opiniones de Jovellanos en sus *Lecciones poéticas,* y de Calmet en sus *Disertaciones Bíblicas,* con respecto á la union y sencillez de la música y poesía de los antiguos, y ellas darán mas fuerza á nuestras palabras y mas apoyo al objeto que nos guia.

En estos términos se espresa Jovellanos: «La separacion entre la música y la poesía produjo efectos nada favorables en algunos respecto á la poesía, y acaso tambien á la música: La de aquellos primeros periodos fué sin duda muy sencilla, y del mismo modo los instrumentos con que acompañaban á la voz y realzaban la melodía del campo. Oíase siempre la voz del poeta; y tenemos varios fundamentos para creer que entre los antiguos griegos, igualmente que entre otras naciones, el poeta cantaba sus versos, y tocaba al mismo tiempo su arpa ó lira. En esto estado fué cuando la música obró aquellos efectos prodigiosos que leemos en las historias antiguas, y que dieron orígen á portentosas fábulas, como las de Orfeo y Arion. (1) Parece cierto que solo de la música acompañada del verso ó del canto *debemos esperar aquella fuerte espresion y aquel poderoso influjo sobre el corazon del hombre.*»

«Aun conserva sin embargo la poesía algunas reliquias de su primera y original conexion con la música. *Para ser espresada en canto se dispuso en números, ó en una coordinacion artificial de palabras y sílabas.* Esta calidad característica que hoy conserva y llamamos versificacion, la trataremos ahora.»

(1) *Se la cetra non era*
d' Amphione ed' Orfeo, gli homini ingrati
vita trarriam pericolosa é dura
senza Dei, senza leggi, é senza mura.

Metastasio. *El Parnaso acusado y defendido.*

«Las naciones, cuyo lenguaje y pronunciacion eran musicales, cimentaron su versificacion principalmente en las cantidades; esto es, en la longitud ó brevedad de las sílabas. Otras que no hacian percibir tan distintamente en la pronunciacion la cantidad de las sílabas, fundaron la melodía de sus versos en el número de sílabas que contenian; en la disposicion propia de los acentos y de las pausas, y frecuentemente en aquella repeticion de sonidos correspondientes que llamamos rima. Sucedió lo primero entre los griegos y romanos; lo último es lo que sucede entre nosotros, y entre las mas de las naciones modernas. Entre los griegos y romanos cada sílaba tenia conocidamente una cantidad fija y determinada, y su manera de pronunciarla hacia á esta tan sensible al oido, que una sílaba larga era computada precisamente por igual á dos breves etc.»

Calmet dice lo siguiente:» Muchos reputan como rudeza é imperfeccion, la sencillez de la música antigua; pero nosotros sentimos, que esta misma dote la acredita de perfecta: porque tanto un arte se debe juzgar mas perfecto, cuanto mas se acerca á la naturaleza. ¿Y quien negará, que la música sencilla, es la que mas se acerca á la naturaleza, y la que mejor imita la voz, y pasiones del hombre? Deslizase mas fácilmente á lo íntimo del pecho, y mas seguramente consigue halagar el corazon, y mover los afectos. Es errado el concepto, que se hace de la sencillez de la antigua música. Era sencillísima sí, pero juntamente numerosísima, porque tenian muchos instrumentos los antiguos, cuyo conocimiento nos falta, no faltándoles por otra parte la comprehension de la consonancia y la armonía (1). Añadíase, para hacer ventajosa su música sobre

(1) Veáse las láminas núm. 1 y núm. 2, en las cuales copiamos dos himnos

la nuestra, el que el sonido de los instrumentos no confundia las palabras del canto, antes las esforzaban; y al mismo tiempo que el oido se deleitaba con la dulzura de la voz, gozaba el espíritu la elegancia y suavidad del verso. No debemos, pues, admirarnos de los prodigiosos efectos que se cuentan de la música de los antiguos, *pues gozaban juntos, y unidos los primores, que en nuestros teatros solo se logran divididos.*»

Resulta de lo espuesto, que la alteracion en la naturalidad de las dos artes, y la desunion de ellas por las máximas exageradas de los preceptistas, hicieron desaparecer de ambas el calor nativo y la espresion verídica, para engalanarlas con atavíos artificiales, imitando las pasiones sin espresarlas, matando las efusiones espontáneas del corazon, y los ardientes conceptos de admiracion y reconocimiento, de dolor ó de amistad.

No tuvo menos parte en la decadencia del teatro griego, la demasiada importancia dada á los actores elevándolos á los principales cargos de la república, (1) cuyas deferencias unidas á la veneracion que les tenia el pueblo, los hicieron tan soberbios y altivos, que despreciando á sus mas ilustres poetas, dieron solo cabida en los teatros, á sus desaliñadas producciones, sin mas mérito que el esmero de la representacion, el cual tambien fué decayendo por el tono introducido en el recitado, llamado

griegos uno á *Caliope* y otro á *Apolo*, únicos fracmentos que nos restan de la música griega. Estan arreglados á nota moderna con las palabras traducidas al latin, por Mr. Burett segun se ven en las memorias de la *Academia de Inscripciones*, tomo V y VII, habiendo solo la diferencia de haber puesto los tres sostenidos fa, do, sol, delante de la llave, en lugar de repetirlos accidentalmente en las notas.

(1) Entre los muchos que merecieron estos honores, recordamos á Aristoseno que fué embajador, Archias general, Eschico, Aristónico, y Neutolemo, senadores; y aun cuando la forma de gobierno cambió en estas repúblicas, los reyes confirieron las mismas recompensas y distinciones á los actores.

por los griegos *clomos*, equivalente á canto de gallina.

Todas estas causas reunidas fueron desterrando de las composiciones dramáticas el buen gusto y sano juicio, haciendo desaparecer las gracias de la poesía, y la espresion de la música: circunstancias que segun nuestra pobre opinion, dieron orígen á la poesía ditirámbica trivial insipida y hasta ridícula en la opinion de los griegos, segun dejamos manifestado en el primer tomo de esta obra, (1) y á la aficion de los áticos por la música instrumental.

La comedia no fué cultivada por los griegos con tanto esmero como la tragedia, pues pobre en su orígen y sin mas fin despues, que la conservacion de la democracia, la cual se valia en dicho espectáculo de medios violentos y eficaces para satirizar á los demagógos de la república; se miró con tanto desprecio por las personas sensatas, que el Arconte, uno de los magistrados mas principales de aquella clase de gobierno y que cuidaba del buen órden en los espectáculos, tardó mucho tiempo en permitir el coro á los actores que la representaban. Sin embargo, la comedia griega tuvo tres edades, antigua, media, y nueva; y si la primera fué prohibida por Alcibiades en nombre de la república, y refrenada la sátira picante de la segunda por las leyes, en su tercera edad se perfeccionó ridiculizando solo el vicio sin marcar á las personas; y dedicándose á escribir en este género distinguidos poetas, llegó á ser escuchada con agrado por todas las clases de la sociedad.

Comunicáronse las representaciones cómicas y trágicas de los griegos á los etruscos, y de estos á los romanos, cuyos espectáculos fueron recibidos con aplauso del pueblo y contentamiento de los sabios. Y aunque en tiempo de la república la primordial diversion de estos nacionales

(1) Pagina 53 y siguientes

eran las armas y el estruendo de los combates; abiertos los teatros en Roma, se hallaron siempre concurridos para oir recitar, cantar y danzar, á los esclavos y libertos griegos, que nobles y libres eran estimados como escelentes profesores en Grecia donde no deshonraba salir á cantar en los públicos teatros. Mas si en tiempo de la república romana se estimaron en poco estas diversiones y se miraron con desprecio á los que las ejecutaban, bajo el gobierno de los emperadores no solo disminuyó la preocupacion á estos espectáculos, sino que la nobleza los protegió, fomentó, y hasta tomó parte en ellos.

Numa Pompilio estableció leyes protegiendo los entretenimientos y juegos públicos hechos con moderacion y decencia; y estas leyes segun Marco Tulio Ciceron, hicieron que comenzasen juntas la virtud de la religion que les enseñó el culto de los dioses, y la virtud de la alegría que les manifestó el agradable solaz, con los bailes, músicas y farsas.

Con la imitacion de los juegos escénicos bajo el consulado de Sulpicio Pellicus año 415 de Roma, se creó en esta ciudad el gusto á la música; música puramente griega en nuestro concepto, puesto que ni de los nombres de los compositores latinos, ni de sus obras se han encontrado hasta la presente vestigio alguno. Unicamente se sabe que cantaban casi todas sus poesías; no declamándose los versos de Horacio sino cantándose; y siendo muchos de ellos parodiados sobre melodías griegas segun aseguran personas doctas en las bellas letras antiguas, presentando como prueba una cancion compuesta en tiempo de Safo, cuya música sirvió á Horacio para escribir muchas de sus odas. (1)

(1) Veáse en las láminas el núm. 5.

Si la melodía que adorna las palabras de Horacio, es tan antigua como asegu-

Segun lo espuesto, los romanos no se dedicaron mas que á traducir los autores griegos sin añadir nada á la música; siendo el primero que escribió acerca de ella, el celebre Vitrubio, insertando en su tratado de arquitectura un capítnlo del sistema de Aristoxeno muy oscuramente esplicado.

Como la declamacion, á la cual se aficionaron en estremo los romanos, era formada de estos por medio de los acentos, tuvieron que servirse al anotarla, de iguales caracteres que los usados para marcar dichos acentos, conformándose con la cantidad de las sílabas, en cada una de las notas cuando colocaban palabras en el canto. Estas notas determinaban los sonidos y su duracion, pudiendo sin embargo el actor declamar mas ó menos lentamente como manifiesta Ciceron hablando de Atico, el cual habia retrasado su declamacion obligando tambien al que le acompañaba con la flauta á retrasar los sonidos de su instrumento.

La música entre los romanos no solo dirigia el canto, sino lo que ellos llamaban *Saltation* ó arte de gesticular, el que dividian en tres clases: los *gestos* de los oradores y actores; la *pantomina* ó la accion sin palabra; y la *danza* ó actitudes agradables.

Livio Andrónico, Neyo, Nevio, y Ennio, autores y actores á la vez, fueron los primeros que introdujeron el gusto griego en el teatro romano, haciendo desaparecer de él la rusticidad del verso y de la sátira, con fábulas dramáticas bien conducidas, en las cuales saborearon los romanos las bellezas de esta clase de composiciones. (1)

ran, es un mooomeoto precioso de la música antigua. A esta dicha melodia se le hao añadido tres partes para manifestar que esta música es susceptible de uua bueoa armouia.—Posteriormente, este trozo de música se adoptó en los primeros siglos de la iglesia, para cantar el himno de San Juan Bautista: Ut quám laxls resooare fibris etc, segun un autor frances.

(1) Segun Iloracio, hacia ciento sesenta años que Sófocles habia muerto,

La tragedia tuvo mas estimacion entre estos nacionales que la comedia, tanto por las obras de Accio, Pacuvio, Ovidio, Plauto y Terencio, como por las del poeta cordobes Seneca. Y aunque las tragedias de este célebre español preceptor de Neron, tienen poco crédito entre la mayor parte delos críticos modernos, puede asegurarse que de ellas sacó bellísimos pasages Metastasio para engalanar sus obras, Corneille para perfeccionar su *Medea*, y Racine para enriquecer y hermosear su *Fedra*. (1)

Tenia la música en la tragedia latina la misma parte que tuvo en la griega, y los mismos autores la cantaban y recitaban; mofándose Persio de los poetas que dieron á cantar sus dramas *Progne y Tiestes* al insulso actor Glicon.

Durante el consulado de Emilio año 560 de Roma, la música adquirió mayor prestigio por haber sido introdu-

cuando se puso en escena la primera pieza dramática en Roma. Estas piezas dramáticas consistian en recitar versos en el teatro acompañados por tocadores de flauta, y mas adelante por instrumentos de cuerda.

(1) Lucio Anneo Seneca, trágico filósofo y estóico, nació en Córdoba poco antes de la muerte de Augusto. Fué su padre Lucius natural de Córdoba, y su madre española tambien llamada Helbia. Agripina le confió la educacion de su hijo Neron y mientras este principe siguió sus consejos fué muy estimado y sus primeros cinco años de reinado pudieron servir de ejemplo á los mejores reyes. Mas despues que se hicieron dueños de su voluntad Popeo y Tigelino fué un mónstruo de crueldad y fiereza, mandando matar á su preceptor Seneca que murió desangrado en un baño de agua caliente, junto con su muger Paulina que quiso morir con su esposo. Murió este sabio español el año 65 de Jesucristo y el 12 del reinado de Neron. Algunos autores han creido que Seneca habia sido cristiano y tenido correspondencia con san Pablo; entre ellos san Gerónimo, san Agustin, Jacobo Pablo de Etables, Sisto Semense, Antonin Possebinn y otros; mas para probar lo contrario basta referir lo que dice Tácito hablando de su muerte. *Al entrar en el baño*, dice este historiador, *tomó agua con que roció á sus criados los mas cercanos y dijo que hacia estas efusiones á Júpiter el libertador*. Compuso Seneca varias obras de filosofía moral segun los principios de los estoicos, y otras históricas. En cuanto á las tragedias, muchas hay que llevan su nombre y no son suyas, La mejor y mas verdadera edicion de las tragedias de Seneca es la de Granovio, mucho mas perfecta que la de Thysio.

cida en los festines, logrando muchos privilegios los músicos de ambos sexos que fueron á establecerse á Roma, procedentes de todos los paises del mundo.

Poco tiempo despues, Maulio mandó llamar á los mas célebres músicos conocidos, para presentar su triunfo con mas grandiosidad y magnificencia, y despues hizo conocer al pueblo los combates de Atlas, de gladiadores, y corridas de carros; siendo la música en todos estos espectáculos una de las partes mas principales.

Cesar dió la primera *Naumachia* ó espectáculo naval en el lago *Fucino* inmediato á Roma. Treinta buques en tres filas practicaron todas las maniobras usadas en aquella época; y mientras estas se efectuaban estaban cantando, y tocando varios instrumentos, mas de diez mil músicos de ambos sexos. Se asegura que habiendo sido tan crecido el número de espectadores, muchos de ellos cayeron al lago y se ahogaron en él.

En la pompa fúnebre del gran Cesar, los músicos arrojaron en la pira todos los instrumentos y trofeos con que se acostumbraban adornar los teatros.

La aficion á los espectáculos teatrales llegó á tal estremo entre los grandes señores romanos, que Domicio Enobardo, abuelo de Neron, y consul en el imperio de Augusto, obligó con aprobacion de este, á que los caballeros y matronas representasen en el teatro. El mismo emperador mandó á Decimo Laberio caballero anciano, que ejecutase en la escena unas composiciones compuestas por él. La célebre Luceya, segun Plinio, á la edad de cien años cantó versos en el teatro; y la no menos célebre Galéria Capióla, fué presentada en los juegos *vótivos* que se hicieron por la salud de Augusto. Julio Cesar compuso el *Edipo ;* Augusto principió su *Ayàx*; Neron cantó y recitó tragedias en público teatro, escribiendo Seneca *La Medea*, *el Hipólito*, *y*

las Troyanas á imitacion de los griegos, para que dicho Neron las recitase y cantase: (1) y el emperador Justiniano autor de severas leyes, se casó con una mujer del teatro llamada Teodora Augusta.

Augusto á una edad bastante adelantada, aprendió la música para arreglar su tono de voz y dar mas gracia á sus discursos. Creia los espectáculos tan útiles para dominar al populacho, que durante su reinado cada quince dias por lo menos, se daba una gran funcion gratuita; y se consideraba hasta tal estremo buen actor, que el dia de su muerte, acaecida en Nola cerca de Nápoles, preguntó á sus amigos, *si estaba ejecutando bien su papel, rogándoles que le aplaudieran con las manos en señal de aprobacion.*

El cuerpo de este Príncipe fué recibido fuera de las puertas de la ciudad por los senadores y principales ciudadanos, que lo acompañaron cantando versos lúgubres en su alabanza; y su muerte fue tambien la época de la decadencia de la música, puesto que Tiberio desterró de Roma á todos los actores y músicos, hasta que Calígula mandó regresasen todos colmándolos de beneficios, lo mismo que hizo su sucesor Claudio; aunque este preferia á las representaciones teatrales, los combates de gladiadores.

En un combate naval que este Príncipe dió en el ya dicho lago *Fucino*, hizo pelear en veinte y cuatro galeras, á siete mil Sicilianos contra otros tantos Rodios; y para dar la señal del combate, vióse salir del fondo del lago un gran triton plateado, y sonar el cuerno marino que llevaba en la mano con tanta fuerza como la que pudieran

(1) Neron formó compañías dramáticas de que él era cabeza honrándolas y fomentándolas con su patrocinio. Entre las tragedias que este soberano cantó en el teatro en mascarado con rostros que imitaban á los héroes y mugeres que amaba, se cuentan: *La Canace de Parto, El Orestes Matricida, El Edipo legado, y el Hércules furioso.*

tener cuatro trompetas; permaneciendo despues sobre el agua mientras duró el combate, y concluido este, volviendo á tocar victoria para los vencedores, se sumergió en el fondo de las aguas.

Los romanos tuvieron colegios para enseñar el arte dramático, y compañías á que se agregaban los que querian servir en la escena de los *Parásitos de Apolo* llamados *adlecti scene*, que eran los mas aplaudidos del pueblo, y los que conseguian ser coronados públicamente como vencedores de todos los escénicos. Tambien los músicos tuvieron sus colegios y decurias para el mismo objeto, enseñándoles á tañer las flautas y escabeliarios con que acompañaban el canto en las representaciones escénicas. (1)

Sin embargo de todo lo espuesto, los grandiosos y magníficos teatros de Roma no pudieron encerrar nunca la cultura de los griegos, porque sus emperadores no queriendo oponerse al gusto popular, hicieron poco aprecio de la instructiva y culta poesía dramática, y protegieron mas el magestuoso aparato de sus circos, y las luchas de sus gladiadores.

Neron dió mas esplendor á la música cultivándola él mismo como artista, por lucir su escelente voz, (2) y porque cantaba, y tocaba la lira y arpa de tal suerte, que disputaba los premios distribuidos en los espectáculos públicos.

La mayor parte del tiempo, en los primeros años del reinado de este soberano, la pasaba estudiando el arpa y la lira bajo la direccion de su maestro Torpus, el mas hà—

(1) El nombre de escabeliario se deriva del sonido del Escabel, especie de instrumento de madera que tocado con el pié derecho sobre el tablado, marcaba con precision el compás en los bailes, cantos y danzas.

(2) Segun la Motte le Vayer, tom. 1.° pág. 536, Neron hizo envenenar á Británico, por tener este una voz más agradable que la suya.

bil profesor de estos dos instrumentos en aquella época, y á quien dió habitacion en su palacio.

Hizo Neron su primer ensayo artístico, presentándose á cantar en el teatro de Nápoles, en cuya ciudad verificó su entrada vestido de Apolo, seguido de un gran número de profesores de música, y de una multitud de oficiales conducidos todos en carros y mulos enjaezados magníficamente.

Quedó tan complacido de los aplausos que le tributaron en Nápoles, qne prefirió esta ciudad á todas las demás; y se estendió tanto su reputacion de escelente músico, que de todos los países del mundo acudian profesores para juzgar por ellos mismos el talento de su emperador. (1)

A su regreso de Nápoles á Roma, el pueblo que deseaba oirlo cantar en el teatro, le detuvo suplicándole les dejase escuchar su hermosa voz; y habiendo accedido á ello, fué aplaudido y colmado de elogios. Desde entonces cantó con los demás actores, aceptando la parte de retribucion que como artista le correspondia, teniendo á grande honor todo lo que provenia de la música.

Para autorizar su aficion á cantar públicamente, obligó, como en el reinado de Augusto hizo su padre, á que tomasen parte en las representaciones teatrales, venerables senadores, y damas de la primera nobleza. Pero este modo de obrar que parece debió encumbrar esta clase de espectáculos, tuvo un resultado contrario, pues los desórdenes de este hombre cruel é incomprensible, su estremada afeminacion, y su modo de tratar á los espectadores, (2) lo—

(1) De estos profesores retuvo Neron para su servicio cinco mil, á los cuales les dió uoiforme, les pagó bien, y les enseñó como queria ser aplaudido.

(2) Cuando cantaba Neron, nadie podia interrumpirle ni moverse de su asiento sio que le costase la vida. A Vespasiano, que despues fué emperador, le costó mucho trabajo el obtener el perdon de su muerte, decretada tan solo por haber sospechado el regio artista, que aquel se habia dormido mientras él cantaba.

graron que el pueblo de Roma aborreciese estos espectáculos, y se aficionase mas á las luchas de gladiadores y á los juegos y bailes pantomímicos.

Con la introduccion de estos bailes en el teatro reinando Augusto (1), y con los espectáculos dados por Neron, perfumados con suaves olores, y sin otro objeto que el de sorprender y deleitar la vista del ocioso pueblo; se afeminaron las costumbres, se acogieron con entusiasmo las escenas impúdicas, la verdadera cultura huyó avergonzada de estos templos de prostitucion, y el grito popular de *Panem et circenses*, y los clamores de los doctos cristianos y gentiles morigerados contra los espectáculos teatrales, fueron la señal terrible de la decadencia romana. (2)

Entre las muchas y distintas clases de actores que habia en Roma, solo dieron orígen al descrédito y prostitucion del teatro, la de los timélicos, mímos y pantomimos, (3)

(1) Si es verdad que los bailes pantomímicos fueron introducidos en la tragedia y comedia por Bátilo y Pilades en el reinado de Augusto; tambien lo es, que en tiempo de Eschiles habia ya pantomimos segun Aristóteles, pues asegura que en la tragedia titulada: *Los siete delante de Thebas* danzó admirablemente Telesto.

(2) Domicio Neron, fué hijo de Cayo Domicio Enobardo y de Agripina hija de Germanico. Muerto Enobardo casó esta princesa con su tio el emperador Claudio, hé hizo que adoptado su hijo en la familia del emperador fuera nombrado su sucesor, como en efecto, lo fué á la edad de 18 años. Al principio de su reinado quiso imitar á Augusto y no omitió ocasion de manifestar su liberalidad y clemencia; mas despues se abandonó á toda clase de escesos los mas vergonzosos y abominables. Por tener la gloria de edificar á Roma le pegó fuego, y como si hubiese querido añadir el insulto á la crueldad, subió sobre una torre, se vistió de comediante y cantó un poema acerca del incendio de Troya. Duró seis dias este incendio. De catorce barrios en que estaba dividida la ciudad, cuatro quedaron solamente libres de las llamas; y para eximirse del ódio y aborrecimiento que era consiguiente á tal ferocidad y barbarismo, echó la culpa á los cristianos, y comenzó la primera persecucion contra ellos. Este mónstruo de la naturaleza se mató él mismo viéndose odiado y perseguido de todos sus vasallos á los 32 años de edad, habiendo gobernado el imperio 13 años, 7 meses, y 8 dias.

(3) Muchos confunden los *histriones*, con los *timélicos*, *mimos*, y *pantomi-*

pues como dice Casiodoro, *callando la lengua hablaban las manos, y con los meneos del cuerpo daban á entender lo que no diera la lengua ni la pluma.* (1)

Estos bailes pantomímicos, como dejamos ya dicho, fueron invencion de Bátilo y Pílades; quienes habiendo pasado á Roma en tiempo de Augusto, hicieron la danza que llamaron *Itálica* representando en ella asuntos trágicos, cómicos y satíricos, de un modo agradable al pueblo romano, que admiró el artificio de aquellas comedias mudas. Estos bailes tanto cómicos como trágicos y satíricos, se representaron primero en los intermedios de las comedias y tragedias para descansar á los actores, significando los ejecutantes por los gestos, lo que se habia de representar en el acto siguiente. Pero viendo sus inventores la gran aficion del pueblo á estos dramas mudos, formaron compañías y dieron sus espectáculos separadamente de los otros.

Plutarco en sus *Discursos en la mesa* elogiando el ingenio de representar por movimientos y posturas dice, que

mos, y es un grave error. Los primeros actores que hubo en Roma fuerou naturales de Histria y Etruria, hoy Toscaus, llamados por los supesticiosos romauos, segnn Tito Livio, para calmar con la distraccion dn los juegos escénicos, el terror y contagio de una peste devastadora imposible de atajar ni con los remedios humanos, ni el ausilio de los dioses, en el cousulado de C. Licinio Stolon, y C. Sulpicio Petico. Este fué el origen del teatro romano y el de llamarse los que se dedicaban á esta clase de representaciones histriones. Asi se llamaron Esopo y Roscio sin embargo de haber sido honrados con el anillo de oro por el Dictador Syla, y apreciados en alto grado por el cónsul y seuador Cicerou; quien hizo se le señalase á su amigo Roscio la cantidad de mil deuarios cada dia, para representar las comedias vasadas en la honestidad y el decoro. A mas de todo lo espuestn, las distiutas clases de actores que habia en Roma denominadas con los nombres de histriones, ludiones, escénicos, joculatòres, fuuámbulos, timélicos, mimos, y pantomimos, comprueban la verdad de nuestro aserto. Tambien se daba el nombre de *mimos*, á ciertas piezas de poesías que cantaban los mimos danzando sobre el teatro, con gestos que espresaban el sentido dn sus palabras.

(1) *Ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulacionibus facit intel-igi quod vix narrat lingua aut scripture textura possit cognosci.*



la poesía es una danza parlera, y la danza una poesía muda. (1) Esta clase de elogios y la aficion del pueblo romano á tales espectáculos, hicieron que llegase á tal estremo la corrupcion del teatro romano, segun Tertuliano, que los danzantes llamados timélicos, pusieron el lecho en medio de la orquesta á donde estaba el ara de Baco llamada *Tímele*, y en sus danzas y bailes cometieron toda clase de impudencias con las mugeres admitidas en sus representaciones, que eran rameras públicas (2).

Estas fueron las justas causas por las cuales la Iglesia católica clamó contra los espectáculos teatrales, y puso dique aquel desbordamiento, venciendo la sensualidad del paganismo con la fe cristiana cimentada en la sangre de sus mártires, con la sencillez y pureza de sus máximas religiosas, y con las virtudes de sus sacerdotes y adictos.

En los primeros tiempos de la Iglesia el clero fué modelo de caridad y amor, de resignacion y sufrimiento, esparciendo las doctrinas del Redentor y maestro, con la persuasiva sencillez y claridad de los apóstoles y evangelistas, y la humildad de los verdaderos preceptos del catolicismo. Mas cegado despues por la ambicion, como formado de hombres, y ejerciendo un poder onnímodo, olvidó las venerandas bases en que estriva la verdad evangélica, y entregándose á sus goces espirituales y temporales, las masas populares principiaron á perder sus creencias verdaderas; y hubieran vuelto al fango de donde salieron, si sacerdotes superiores en saber, virtudes y humildad, no hubiesen llamado en su apoyo el poder de las artes y el brazo enérgico del seglar.

En esta union de la inspiracion divina con el genio artístico, se estrecharon los vínculos religiosos con los so—

(1) Plutarco Sympos. lib. 7, Lucian. *in Pantomimi scena.*
(2) Conversaciones de Laurio Tragiense. Juven. Sátira 6. vers. 65.

ciales, y al mismo tiempo que se habló á los sentidos, se fortalecieron las creencias y el sentimiento en el alma, con los encantos de la imaginacion. Hé aquí el orígen de las representaciones de los misterios sagrados, ejecutadas en la iglesia por los clérigos y seglares, imitando á las profanas.

El sabio doctor Mr. Magnin se espresa en estos términos: « Preciso es remontarnos al principio de la era cristiana, por ser aquel el punto de partida de todas las artes, de todas las ideas, y de toda la civilizacion católica. Entre los pueblos reunidos únicamente por la conquista y autoridad de la Iglesia, ha habido desde el quinto al duodécimo siglo dramas escritos, y el pueblo lo mismo que el clero se han manifestado en todos tiempos ávidos de placeres escénicos. »

« Si la Iglesia católica atacó, durante los seis primeros siglos, con tanta energía los espectáculos del Circo y de la Escena, fué principalmente por lo que tenian de paganos, y encenagados en la idolatría y en la crueldad. La Iglesia se valió de toda la elocuencia de sus santos padres, contra las inmolaciones del Circo y las obscenidades del Teatro, que escandalizaban hasta á los paganos no corrompidos, y contra los cuales Juliano arguia tan rudamente á Antioquio. Mas tarde cuando el cristianismo fué estendiendo su dominio, y cuando secundado por los bárbaros de Occidente y por los sarracenos de Oriente desaparecieron aquellos espectáculos de la escena, continuó anatematizando las bufonadas de los farsantes que conducian la idolatría por las calles y encrucijadas, y propagaban el paganismo en los palacios. Pero al mismo tiempo la Iglesia hacia por su parte un llamamiento á la imaginacion dramática estableciendo ceremonias figurativas, multiplicando las procesiones y traslaciones de

reliquias, é instituyendo, en fin, oficios que son verdaderos dramas, como el de *Præsepe* ó el pesebre de Navidad; el de la estrella ó el de los tres reyes en la *Epiphania*; el del sepulcro ó de las tres Marías por la Pascua, en el cual las tres santas eran representadas por otros tantos canónigos cubiertas las cabezas con sus mantos, *ad similitudinem mulierum*, como dice el ritual; y el de la ascension de Jesucristo, en que se veia, unas veces sobre el púlpito y otras en la galería esterior encima de la portada, á un sacerdote representando este misterio: ceremonias todas verdaderamente mímicas que por largo tiempo hicieron la admiracion de los fieles, y cuya ortodocsia ha sido reconocida por una bula de Inocencio III..... »

« Desde principios de este período (siglo VII) veremos deslizarse los ejercicios escénicos, y aun el uso de las máscaras en ciertos conventos de monjas. En el siglo VIII y IX veremos las exequias de los abades terminarse con dramas funerarios, especie de églogas cuyos papeles se repartian los religiosos; poemas estravagantes que el tiempo no ha destruido del todo. »

« En el décimo siglo, os mostraré las vidas de los santos y las leyendas de los mártires y de los hermitaños, cantadas en las calles y plazas públicas divididas en escenas y representadas en los conventos. Os traduciré seis piezas de este género compuestas por la célebre Hroswitha, religiosa de Gandersheim, muerta antes de concluirse el dicho siglo. »

« Por último, en los siglos XI y XII, veremos el drama eclesiástico aspirar con la Iglesia á su apogeo, y aparecer en las catedrales, y en las grandes fiestas, sostenido por la naciente magestad de la pintura, de la escultura y de la música, asíduamente cultivado en las representaciones sérias, que pudieran llamarse trágicas; y cosa sorprenden-

te, en las representaciones cómicas y grotescas y hasta en las danzas mas vivas, especies de *Zarabandas ó Galops* que empezaban en el coro, continuaban en la navo principal de la iglesia, y terminaban delante del pórtico ó en el patio del cementerio; danzas estrañas de los vivos sobre los sepulcros de los muertos que en la época subsiguiente suministraron á los pintores el asunto de la famosa danza *Macabra;* danzas entre hombres y mugeres en las cuales la muerte en figura de esqueleto y al son de un acento fúnebre, cogia de la mano y hacia saltar á todos los personages indistintamente, desde las reinas y los arzobispos hasta los mendigos y rameras....: »

« La época de las cofradías nos demostrará el arte dramático escapando en parte, como los demás, de las débiles manos del clero, para pasar en el siglo XIII á las de las comunidades legas ó seglares, llenas de aquel piadoso fervor ó de aquel instinto de libertad que produjo tres siglos despues la emancipacion del genio y la secularizacion completa de las artes; nuevo período en el cual no entraremos por ser el que propiamente constituye la era moderna; pero al principio del inmediato anterior, veremos ya el drama eclesiástico obligado á renunciar á la lengua latina, reemplazarla por los idiomas vulgares, y haciéndose cada vez mas estenso para conservar su lugar entre los oficios divinos, ser representado despues del sermon. La biblioteca real posee un precioso manuscrito, de los primeros años del siglo XV, que contiene nada menos que cuarenta dramas ó milagros en honor de la Vírgen, y la mayor parte precedidos ó seguidos del sermon que les servia de prólogo ó de epílogo.»

Estas representaciones pasaron á ser privativas de las cofradías de todos los pueblos católicos, y el drama cristiano, como dice el mismo Mr. Magnin, salió poco á

poco de la iglesia, y despues de las manos del clero.

Con la dominacion de los romanos adoptaron los españoles su religion, usos y costumbres, y por consiguiente sus teatros y diversiones. Sevilla, Cádiz, y otras poblaciones cabezas de reinos, edificaron teatros, anfiteatros, y neumachias, cuyos restos aun existen en Toledo, Itálica, Mérida, Clunia, Murviedro y Cartagena, para entretener la ociosidad, estendiéndose á todas las demás ciudades de España estas diversiones, segun la *Historia general*, pues hablando de dichos edificios dice: *edesta semejantia ficieron despues otros tales theatros, por las otras tierras en las ciudades que eran cabezas de reinos.*

Del teatro que hubo en Sevilla hace mencion Philóstrato, contando lo acaecido en tiempo de Julio César con unos comediantes venidos de Roma, los cuales habiéndose presentado ante el público sevillano á representar sus farsas, vestidos de diferentes figuras, subidos en zancos, y dando desaforados gritos; todos los espectadores se marcharon dejando desierto el teatro y solos á los comediantes. Esto prueba la cultura que ya tenian los españoles para los juegos escénicos, y que sin la introduccion en la escena de las licencias y vicios de los romanos, nuestros espectáculos hubieran igualado, sino superado entonces á los de los griegos.

Invadida España por los godos se estinguieron del todo los juegos escénicos, tanto por el enlace de estos con el culto y ceremonias religiosas de los gentiles, cuanto por el aborrecimiento que la ruda sencillez de los godos, y la religiosa piedad de sus príncipes les tenian; presentándonos la historia como única diversion de estos nuevos dominadores, la caza, y los ejercicios de fuerza y destreza. Despues en el reinado de los trece reyes de Asturias, se aumentó la aficion á las *romerías*, diversio–

nes cuyo orígen se remonta á la primitiva fundacion de los pueblos, y en cuyas fiestas se cantaban romances y se danzaba con sencillez y sin artificio.

Los árabes tampoco fueron aficionados á los espectáculos escénicos; y si bien estas diversiones fueron desconocidas para los pueblos, fueron no obstante inolvidables las tradiciones de ellas; hasta tal estremo, que vencedores los cristianos, volvieron á celebrar sus triunfos y fiestas con funciones teatrales, siendo cierto, segun Caro, que ganada Sevilla por el santo rey Fernando, hubo seis teatros en donde se representaba y cantaba.

La privacion por tantos años de esta clase de diversiones, la aficion tan decidida á ellas de todos los pueblos, y el estado escepcional en que se hallaba España con sus guerras y conquistas; dieron ancho campo á los comediantes, gente entonces soez y sin moralidad, para representar sus farsas y pantomimas tomadas de las libres escenas del teatro romano; llegando á tal estremo sus licencias, que Alonso X en sus leyes de Partida los marcó con el título de infamados; los obispos congregados en Toledo, los inutilizaron para recibir órdenes sagradas (1); los padres del concilio cartaginense III les privaron de la comunion como pecadores públicos; y el mismo concilio VII los inhabilitó para poder ser testigos (2).

Por estas causas los espectáculos dramáticos se tuvieron en poca estima y se miraron con horror; y aunque los trovadores adoptaron el diálogo en sus poesías, ninguno de ellos quiso lanzarse á la composicion de piezas dramáticas, hasta el siglo XV que empezaron las primeras obras de este género en lengua vulgar, dando con ellas orígen al teatro moderno.

(1) Inocencio I epist. 24 cap. 2.
(2) C. prædilectione consecratione d. 2.

Los italianos y españoles se disputan la primacía literaria en esta materia, pretendiendo los unos y los otros, con algun fundamento, hacer suyo el triunfo. Mas segun lo ya espuesto en nuestro segundo tomo; por lo que se desprende de los versos (1) de mosen Jaime Roig, poeta valenciano nacido á fines del siglo XIV; y la celebridad de nuestra *Celestina* escrita con anterioridad al *Orfeo* de los italianos; no cabe la menor duda que de los españoles es la gloria de haber introducido en los teatros modernos la regularidad y gusto dramático.

Antes de concluir esta introduccion, para que se tenga una idea de los teatros tanto griego como latino, haremos una descripcion de ellos circunscribiéndonos, á la parte puramente musical; y demostrando la planta de ambos teatros, para que se tenga un conocimiento exacto de los diversos lugares destinados á los actores, cantantes, instrumentistas, y coristas.

Vitrubio nos ha dejado una verídica y exacta descripcion de estos edificios, y de ella vamos á tomar concisamente lo que nos parezca mas oportuno, dando á conocer los vocablos ó nombres que tanto los griegos como los latinos daban á las voces y sonidos de los tres géneros de música Diatónico, Cromático, Enarmónico, con el objeto de que se conozca mejor la construccion de los *vasos-ecos* introducidos en los teatros de las dos citadas naciones.

Para que con mas claridad se comprenda cuanto Vitrubio dejó escrito sobre los *vasos-ecos*, y los sonidos producidos por los mismos, nos ha parecido conveniente presentar las tres tablas que trae el P. Martini en su *Historia*

(1) La forja sua
Sul, balanç,
Serà en romanç
Noves rimades,
Comediades.

de la música, en cada una de las cuales se demuestran los tres géneros ya dichos (1).

Voces ó sonidos del género Diatónico.

PARTE GRAVE. (2)

Cuerda							
Conjunta.	A	Proslambannmenos.	1 Tetracordo Hypaton.				
	B	Hypate hypaton.					
	C	Parypate hypaton.					
	D	Lichenos hypaton.					
Estable.	E	Hypate Meson.	2 Tetracordo Meson.				
	F	Parypate Meson.					
	G	Lichanos.					
Estable.	a	MESE. (Tono disjunto.)		Estable.	a	Mese.	3 Tetracordo Synemmenon.
Estable.	♮	Paremese.	4. Tetracordo Diezeugmenon.		b	Trite synemenon	
	c	Trite Diezeugmenon.			c	Paranete synemenon	
	d	Paranete Diezeugmenon.		Estable.	d	Nete synemenon.	
Estable.	e	Nete Diezeugmenon.	5 Tetracordo Hyperboleon				
	f	Trite Hyperboleon.					
	g	Paranete Hyperboleon.					
Estable.	aa	Nete Hyperboleon.					

PARTE AGUDA.

(1) Antes de las palabras de los nnmbres griegos, van puestas las letras qne espresan las sílabas musicales *A la mi re*, *B fa mi*, *C sol fa ut*, etc.: dividiendo las voces en tetracnrdns ó séries de cnatro voces; manifestando despnes cuales son los conjnntos y disjuntos, cuales las cnerdas estables ó movibles de cada nno de ellos; y aparte el tetracordo Synemmenon qne sirve para unir los dos graves tetracordos al tercero, enlazando el tono disjunto que se encuentre entre a, c, b, ó sea, a, a ♮ en medio de la série.

(1) En este ejemplo como en los otros dos siguientes, las voces ó sonidos graves van escritos arriba, y los agudos debajo; porque como advierte Galiani, los antignos formaban la escala de los sonidos todn al contrario de la nuestra.—Véase Job. Wallis. Apend. de Veter. Harmonia, pag. 159.

Voces ó sonidos del género Cromático.

PARTE GRAVE.

Intervalo		Voces	Tetracordo			Tetracordo
	A	Proslambanomenos.				
Tercera min.	B	Hypate hypaton.	Tetracordo Hypaton.			
	C	Parypate hypaton.				
	C♯	Lichanos hypaton.				
	E	Hypate Meson.	Tetracordo Meson.			
Tercera min.	F	Parypate Meson.				
	F♯	Lichanos Meson.				
	a	MESE.				
Tercera min.	♮	Paramese.	Tetracordo Diezeugmenon.	a	Mese.	(1) Tetracordo Synemmenon.
	c	Trite Diezengmenon.		b	Trite Synemmenon.	
	c♯	Paranete Diezengmenon.		♮	Paranete Synemmenon.	
Tercera min.	e	Nete Diezengmenon.		d	Nete Synemmenon.	
	f	Trite Hyperboleon.	Tetracordo Hyperboleon.			
	f♯	Paranete Hyperboleon.				
	aa	Nete Hyperboleon.				

PARTE AGUDA.

(1) El tetracordo Synemmenon que se encuentra en cada una de las tres tablas y está unido á los dos primeros tetracordos, ha sido colocado aparte y fuera de los otros, para evitar la confusion que pudiera haber mezclado entre ellos; tanto mas, cuanto que este tetracordo Synemmenon tenia su uso libre entre los griegos y con nombres particulares que lo distinguian de los demas.

Voces ó sonidos del género Enarmónico.

		PARTE GRAVE.					
	A	Proslambanomenos.		Tetracordo Hypaton.			
Tercera mag.	B	Hypate hypaton.					
	B♮	Parypate hypaton.					
	C	Lichanos hypaton.					
	E	Hypate Meson.		Tetracordo Meson.			
Tercera mag.	E♮	Parypate Meson.					
	F	Lichanos Meson.					
	a	MESE.	Tono disjunto.				
	♮	Paremese.		Tetracordo Diezeugmenon.	a	Mese.	Tetracordo Synemmenon.
Tercera mag.	♮x	Trite Diezeugmenon.			b♮	Trite Synemmenon.	
	c	Paranete Diezeugmenon.			b	Parcnete Synemmenon	
	e	Nete Diezeugmenon.			d	Nete Synemmenon.	
	ex	Trite Hyperboleon.		Tetracordo Hyperboleon.			
	f	Paranete Hyperboleon.					
Tercera mag.	aa	Nete Hyperboleon.					
		PARTE AGUDA.					

Conocidos los tres distintos géneros con los nombres particulares de los griegos, y las voces y sonidos de sus tetracordos, segun Vitrubio; haremos la descripcion de los *vasos* que formaban eco con las voces de los cantores y sonidos de los instrumentos, sacada de dicho autor.

« Segun las reglas matemáticas y capacidad de los teatros, se hacen los *vasos* aéreos. Estos *vasos-ecos* han de ser de estructura tal, que tocados den los sonidos de 4.ª

5.ª y consecutivamente hasta la decima quinta. Formados unos nichos ó huecos en los asientos del teatro, se colocan en ellos estos vasos con distribucion música, y de suerte que no toquen por ningun lado á la pared, antes al contrario, deben estar aislados. Se ponen boca abajo estando sostenidos por arriba á distancia de medio pié sobre el suelo que mire á la escena.—Delante de estos nichos se dejan algunas aberturas sobre el plano del grado inferior, larga cada una de ellas como unos dos pies, y medio de ancha.»

«Para determinar el sitio donde esta se ha de practicar, se hará bajo las reglas siguientes: Si el teatro no fuere muy grande, se establecerá el círculo á la mitad de la altura, y en este se formarán trece nichos ó concabidades distantes entre sí de doce intervalos iguales para aquellos indicados ya, que forman el *Nete-hyperboleon aa*: situanse los primeros en los nichos que se hallan en las estremidades de una y otra parte; los segundos empezando por los dos últimos darán la 4.ª, esto es, el *Nete-Diezeugmenon e*: los terceros, la 4.ª que es el *Nete-parameson* ♮: los cuartos la 4.ª *Nete-Synemmenon d*: los quintos la 4.ª *Mese a*; los sestos la 4.ª *Hypate-meson* E; y finalmente en medio, uno que es la 4.ª *Hypate-hypaton* B.»

«De esta suerte la voz que sale de la escena esparciéndose lo mismo por al rededor del círculo que por el centro, la cavidad de cada *vaso* retumbará con mayor claridad y armonía por la correspondencia del acorde.»

«Si la cavidad del teatro fuese mayor, entonces toda la elevacion de la gradería se divide en cuatro partes, y se forman tres registros de abujeros á traves, uno para el armónico, ó (sea enarmónico), el segundo para el cromático, y el tercero para el diatónico. El primero principiando por abajo servirá para los tonos enarmónicos, con las

reglas ya indicadas para el teatro pequeño : en el del medio los primeros vasos de las estremidades del círculo serán los que tienen el sonido *hyperboleon–cromática* ♯: los segundos la 4.ª *diezeugmenon–cromática* ♯ : los terceros la 4.ª *Synemmenon–cromática* ♮ : los cuartos la 4.ª *Meso–cromatica* F ♯ : los quintos la 4.ª *Hypaton–cromática* ♯ : los sestos el *Paramese* ♮ , el cual concuerda con el H*yperboleon–cromático* en 3.ª y con el *Mese* en 4.ª : y en el centro no se coloca nada porque no hay sonido en el género cromático que tenga con los dichos afinidad en consonancia. »

« En las primeras estremidades de la última division ó registro de agujeros, se colocan los *vasos* del H*yperboleon–diatónico*: en las segundas la 4.ª *diezeugmenon–diatónica* : en las terceras la 4.ª *synemmenon-diatónica* : en las cuartas la 4.ª *Meso–diatónica*: en las quintas la 4.ª H*ypaton–diatónica* : en las sestas la 4.ª *Proslambanomenos*, y en medio el *Mese*, el cual concuerda en consonancia de octava con el *Proslambanomenos*, y de 5.ª con el H*ipaton–diatónico*. »

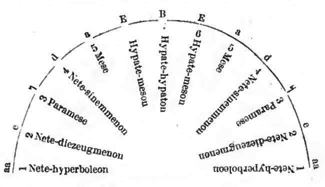
« Si alguno quisiere oir mejor tales sonidos, examine al final del libro la figura diseñada con reglas musicales, la misma que nos ha dejado Aristoxeno formada con gran talento y trabajo, y con la division general de los tonos; por lo que, quien fije la atencion en estas reglas, en la naturalidad de las voces, y en el gusto de los oyentes, podrá mas fácilmente hacer un teatro con toda perfeccion» (1)

« En muchos de los teatros hechos en Roma no se observaron estas reglas; pero los teatros asi construidos, son de madera y su gran tablazon naturalmente los hace retum-

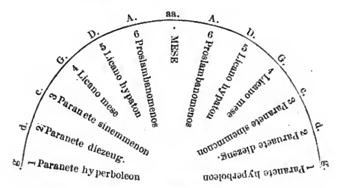
(1) El citado traductor y comentador nos propone tres registros, el primero de los enarmónicos, el segundo de los crómaticos, y el tercero de los diatónicos, espresando la descripcion de Vitrubio el sonido de los *vasos ecos*. Y como estos estaban colocados entre las galerias ó asientos del teatro los vamos á esponer en las dos páginas siguientes, bajo la misma forma que estaban distribuidos.

bar por necesidad sin el ausilio de los *vasos-ecos*: pero cuando se construyen teatros de mármol ó piedra, entonces es necesario hacerlos bajo las antedichas reglas. »

« Si se quisiere saber que teatros se han formado así, diremos, que en Roma no tenemos ninguno para mostrarlo, pero sí en varias ciudades de Italia, y en muchas otras de Grecia. Sabiendo además que Lucio Munio habiendo destruido el teatro de Corinto, trasportó sus *vasos de bron-*



Registro enarmónico.



Registro diatónico.

ce á Roma, y consagró todo el botin al templo de la Luna.»

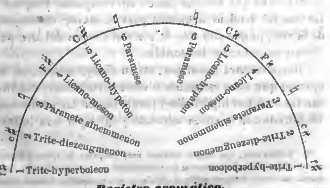
«Además de esto, muchos ingenios arquitectos al fabricar teatros en pequeñas ciudades, no teniendo vasos de bronce para los objetos ya indicados, los han usado de greda y dispuesto del mismo modo que se deja ya dicho, y han producido muy buenos efectos.»

La variedad de opiniones sobre estos teatros de *vasos ecos* son tantas, cuantos son los autores que de ello han escrito.

De todos los que Vitrubio hace referencia, ninguno asegura haber visto esta clase de construccion, ninguno dice de donde sacó sus noticias, ni en que fuentes las encontraron. Esta confusion de ideas no proviene de otra cosa, segun el parecer del P Atanasio Kircher, que de la concusion de la música.

Y en efecto, sobre el modo y razon de como se producen los ecos en los vasos, hay una gran controversia, porque muchos no pueden comprender de que manera producian los sonidos los vasos armónicos.

Segun la opinion de Cesar Cesariano en sus comentarios al Vitrubio, los dichos vasos tienen amalgama y estan ane–



Registro cromático.

xos á ciertas particulas férreas que por atraccion resuenan como sucede en los campanarios. Otros afirman que con sola la agitacion, ímpetu, y percusion de la voz en el aire, los vasos suenan; pero esto es un error, porque no hay sonido tan grande que pueda incitar á una campana, pues si estas pudieran sonar por solo la agitacion del aire, estarian continuamente sonando, hallándose á una elevacion tal y espuestas siempre al viento. Ni tenemos esperiencia de que este por impetuoso que haya sido, ha producido ningun género de sonido. (1) Otros opinan que las techumbres cóncavas de los teatros, estaban dispuestas para que los *vasos* produjesen la mayor resonancia que podia conciliarse; lo cual aunque no es negable, sin embargo, no se vé la razon de producir las concordancias armónicas sin una percusion inmediata, á cuyo objeto no es concebible como deba ser la distribucion de los *vasos* para que produzcan los tres géneros de música diatónico, cromático y enarmónico, porque sin los sonidos positivos serian nulos y sin nunguna utilidad.

Si las voces de dichos *vasos* fueron combinadas para oirse en el teatro, algun otro uso debian tener, puesto que no es creible que los ecos fuesen tan compactos y espuestos con tal artificio armónico para la mayor resonancia de la voz, ni que con solo la voz y el choque del aire pudieran reproducirse los sonidos.

Buenaventura Caballero, en su *Espejo ustorio*, es de opinion que estas campanas ó vasos Vitrubianos, conducen los ecos por hipérboles y parábolas, en las cuales una vez introducida la voz se aumenta y agita por una infini-

(1) Kircher dice, qne mandó construir unss campanas de vidrio y dispuso que se colocasen estudiosamente en las concavidades que previene Vitrubio, graduando sus voces; y ningun sonido se oyó sino el que en aquellas mismss concavidades se podis sentir cusndo dichas campanas se tocaban.

dad de radios, lo cual aprovecha mucho á un teatro desde el punto donde parte la voz, hasta donde alcanza mayor volúmen. Pero en este caso, la construccion del teatro es diferente de la que nos presenta Vitrubio, por lo que los arquitectos no quedando satisfechos con el testo de aquel autor, han abandonado sus preceptos y cada uno cree facilmente poder inventar nuevas fábricas sonoras.

Despues de haber descrito Vitrubio los sonidos producidos en los teatros por los *vasos ecos*, pasa ademostrar la figura del teatro, describiéndonos todo su complexo y cada una de sus formas del modo siguiente:

«Determinado que sea el círculo del fondo, se hace centro en el medio A (1) y se describe al rededor un círculo F. F. F. En este se ha de inscribir cuatro triángulos equiláteros y equidistantes, cuyos ángulos toquen la circunferencia del círculo tirado. Así lo hacen tambien los Astrólogos cuando describen los doce signos celestes á tenor de la correspondencia música de las constelaciones.»

«De estos triángulos, el lado *g. g* el cual se hallará mas inmediato á la escena, determinará en aquella, el frente de la misma por donde corta la circunferencia del círculo. En seguida por el centro *a* se tira una línea paralela *b b* desde la misma; esta separará el púlpito del proscenio G, desde el sitio de la orquestra A. De este modo quedará el púlpito mas espacioso que el de los griegos, ya que todos los actores recitan cerca de nosotros en la escena, y la orquestra está destinada para los asientos de los senadores La elevacion del pulpito G no pasará de cinco piés á fin de que cuantos estén sentados en la orquestra puedan ver todos los gestos del actor.»

(1) Véase en las láminas los números 4 y 5 en donde se hallará la planta de los teatros latino y griego con las esplicaciones necesarias para mayor comprension de lo que se va esplicando.

« Las cuñas ó *cuneus* del teatro (1) para los espectádores, estan divididas desde los ángulos de los triángulos *e. e. e.* los cuales tocan la circunferencia del círculo, hasel primer descanso C. Despues sobre las graderías puestas alteinativamente, se forman los asientos superiores sobre el medio de los inferiores. »

« Los ángulos que en el plano designan las galerías, serán siete, los otros cinco marcan la parte de la escena; esto es, el de en medio debe corresponder frente á la puerta de la real H : los dos inmediatos á derecha é izquierda, á la puerta de la *Foresterie* Y. Y; y los dos últimos van á las galerías ó corredores L. L. que se hallan en las esquinas. »

El gran teatro Saguntino, cuyas ruinas existen todavía en Murviedro, patentizando las costumbres y juegos de nuestros antepasados y el esplendor con que los españoles las ejecutaban antes de ser dominados por los romanos, tambien merece mencionarse.

Aunque la fundacion del *teatro saguntino* es incierta creyendo algunos que su fundacion se debe á los Scipiones ó al emperador Claudio Germánico, sin embargo, lo mas cierto es que ya existia este edificio antes de la dominacion romana y que por consiguiente su fundacion data del tiempo de los griegos.

Siendo este teatro una joya de tanto precio y que solo España puede envanecerse de poseer, puesto que ni Roma la tiene; vamos á copiar con gusto la descripcion que hace de este edificio el dean D. Manuel Martí en una carta

(1) Justo Lipsio en su libro de *Amphiteatro* esplica la significacion de la palabra *cuneus* diciendo que eran aquellos espacios de los asientos que quedaban cortados por las Preciuciones, y por estas vias ó escalerillas colaterales, cuyo nombre se les dió por su forma y figura; pues empezando mas estrechos por abajo se iban ensanchando hasta las Prescinciones á la manera de las cuñas que vemos de madera. Aun en nuestros dias se conservan en algunos teatros esta clase de asientos en las galerias.

dirigida al Ilustrisimo Señor D. Antonio Feliz Zondadari, Arzobispo de Damasco, y Nuncio del Papa cerca de S. M. Católica en 1705, seguros de que será leida con gusto por todos los amantes de nuestras glorias nacionales.

La carta dice así: « En las conversaciones que tuve últimamente á V. S. I. entre varias cosas que los discursos traen consigo, ocurrió hablar del teatro Saguntino; y por haber yo dicho, que le habia delineado con toda exactitud, me manifestó V. S. I. gran deseo de verle juntamente con las notas que yo habia añadido, no por ostentar erudiccion; sino con el fin de declarar una cosa oscurísima. Le presénto, pues, á V. S. I. bien que en un trage roto, é infeliz, sacándolo de las tinieblas del olvido. Aunque no quedan mas que vestigios de su verdadera y primitiva estructura, los he examinado con la posible diligencia, para decir brevemente lo que fué, y consagrar esta memoria á la posteridad. »

« El teatro Saguntino está en parage saludable, y oportuno, de cara al Septentrion, y al Oriente, sobre un valle muy ameno por donde pasa un rio, y desde su situacion se vé el mar Mediterraneo. Un monte, que le ciñe, le abriga y defiende de los vientos de Mediodia, y Occidente, y así no dá entrada sino al Septentrion, y al Oriente, que son vientos saludables, cerrándola á los demas que puedan ser nocivos. En fin, está en la forma que ordena Vitrubio; porque con el gran placer que sienten los que con atencion están mirando en aquella postura inmoble, se abren los poros, por los cuales introduciéndose los vientos nocivos, pueden causar grave daño á la salud. Por eso se deben evitar los vientos de Mediodia, y tambien porque el sol, llenando la concavidad del teatro, no teniendo el aire mas movimiento, que el circular, se recalienta de

continuo, disecca los cuerpos de su natural humor, y es fácil que ocasionen enfermedades.»

«Tambien es conducente la situacion de nuestro teatro para la consonancia ó coleccion de la voz, circunstancia necesaria; hallándose puesto en la concavidad del monte, no solamente se deja entender; pero subiendo á lo alto, crece de punto, y las palabras se perciben con mayor distincion, lo que yo mismo esperimenté; porque habiendo el.P. Manuel Mignana, sugeto muy condecorado, y mi particular amigo, recitado desde la scena algunos versos del Amphitrion de Plauto, los oí distintamente desde la *suma cavea*, esto es, desde lo mas alto y apartado del teatro, lo cual por cierto me ocasionó un placer increiblo.»

«Vocales se pueden llamar aquellas peñas, y aun *pentafonœ* (1), no solamente por la claridad, sino tambien por el aumento que la voz recibe entre ellas. Lo dicho basta en cuanto á la situacion del teatro. Vamos á su estructura. La redondez de todo el semicírculo, que los griegos llaman Perimetron, tiene quinientos sesenta y cuatro palmos de nuestra medida (cada palmo consta de tres cuartos de pie Romano). Su diámetro es de trescientos y treinta palmos. Su altura desde la orchestra hasta lo mas alto de los asientos, de treinta y tres palmos y medio; pero alargando la medida hasta lo mas alto de las paredes aun existentes llega á cientocuarenta palmos y medio. El diámetro de la orchestra desde el cual, como del centro, se deben tomar todas las medidas, es de noventa y seis palmos. Orchestra es una voz griega, que significa danzar, porque entre los griegos era un parage destinado para la danza, y gestiones; mas entre los romanos desde que Atilio Serra—

(1) Esta palabra quiere decir de cinco sonidos, esto es, de un sonido que vale por cinco.

no; y L. Scribonio Lidon Ediles Curules, siguiendo el parecer del primer Scipion Africano, destinaron la Orchestra para asiento de los senadores.»

«Habia un parage distinguido, especie de trono, en donde se sentaba el Príncipe, ó el Pretor, del que queda por señal el pedestal, ó podio. Despues de él tenian su lugar las Vestales, los Sacerdotes, los Legados, y los Senadores. A fin de que los que estaban delante no impidiesen la vista del Púlpito á los que se sentaban detrás, pensaron cuerdamente que el pavimento fuese subiendo insensiblemente desde el lugar del Pretor hasta las primeras gradas, en donde se sentaban los caballeros romanos; de suerte que este pavimento estaba escabado al rededor á manera de vandas, quedando algo mas bajo para colocar las sillas, y mas elevado entre los asientos, para comodidad de los que querian entrar ó salir; á mi se me hubiera pasado por alto, á no haber mandado á algunos cavadores quitar la tierra que cubria toda la orchestra. Desde el pavimento de la misma orchestra empiezan las gradas de los caballeros romanos, que eran catorce, segun las leyes Roscias y Julia, pertenecientes á los teatros. En la setima de estas gradas hay dos entradas que llamaban *vomitorios*, y la tal grada setima tiene mayor anchura que las otras, para que los caballeros con mas libertad, y desahogo pudiesen ir á sus asientos. La escesiva dureza del peñasco, en el cual está fundado este teatro, fué causa de no poder dar sino dos entradas á los caballeros, á pesar de las diligencias del arte; y porque estas entradas no eran suficientes, se suplió la falta habiendo fabricado dos escaleras al descubierto, una en cada lado; cuyas gradas inferiores comienzan desde la bóveda del mismo Proscenio.»

«Sobre la última grada del órden ecuestre está la Prescinccion á que los griegos llamaban Diazoma, y era

doblado ancha y larga que las otras. Tenia este nombre, por ser las prescincciones á manera de círculos, que abrazaban los escalones mas pequeños y por tanto algunos las llamaban *balthei* ó vandas. Estas refracciones, ó espacios al rededor, se interponian para que á la primera vista se conociese la division de las órdenes, senatarios, ecuestre, y plebeyo, y para que entre ellos no hubiese comunicacion alguna. Las doce gradas mas elevadas, y mas distantes de la Orchestra eran para el pueblo, y se llamaban *suma cavea.* Varias entradas, ó puertas tenia el pueblo para ir á sus asientos, y se encaminaba á ellas por bóvedas interiores. Tambien podia ir por el pórtico, situado en lo mas alto del teatro, el cual servia para dos cosas, es á saber, para que el pueblo tuviere donde recogerse, en caso de un torbellino, ó lluvia repentina interrumpiese el espectáculo, y para defender el teatro de las avenidas de las aguas é inmundicias. Tiene este pórtico ocho puertas delante, y otras tantas detrás, que se miran entre sí, aunque oblicuamente, y en esta disposicion dan entrada al aire, para refrescar el teatro, é impedir, que el estancado y entorpecido en él se inficione. Siete escaleras dan subida á estas puertas, empezando desde la primera grada de la orquesta.»

«Las dichas escaleras no rompen su rectitud, ni tuercen á lado alguno, como en muchos anfiteatros, sino que están via recta, y prolongadas, las cuales, formando ciertas cuñas, ó cuneos, contribuyen á formar un objeto agradable á la vista desde las gradas mas bajas hasta las mas altas. Estaban fabricadas entre los asientos de los concurrentes para subir y bajar con conveniencia; lo que no se hubiera podido hacer sin gran trabajo, siendo desproporcionada su altura al paso humano; y asi pensaron en hacer estas mas bajas, poniendo tres gradas en

el espacio que ocupaban dos de los asientos; y en las precinciones, que eran mas altas que los asientos ordinarios; ponian cuatro; el ancho de cada escalon de estos era de tres palmos y medio, y lo alto de un palmo y dedo y medio, cuya dimension es doblada en las gradas de sentarse. Estas escaleras eran para facilitar la salida á los que estaban en los asientos viendo el espectáculo, en el caso de ocurrirles alguna necesidad de irse: tambien servian para mirar desde ellas en pié los que no habian encontrado asientos. Entre las puertas interiores del pórtico y las esteriores, hay la diferencia que aquellas son cuadradas, y mas anchas, y estas menores y terminan en arco. Lo ancho de este pórtico superior es de quince palmos y un cuarto, y lo alto de doce y tres cuartos; por consiguiente el ancho escedia al alto, habiendo para esto la razon de que no se atropellasen, ó impidieran con la estrechez del pórtico los que entraban y salian á un tiempo.»

«Este pórtico no llega hasta los ángulos del teatro: termina antes, dejando á cada lado el intervalo de treinta y cinco palmos, cuyo espacio llenaban cuatro gradas, las que solo se distinguian de las inferiores, en que la última grada del pueblo hacia una pequeña precinccion, ángulo ó area, que separaba los de abajo de los de encima; por tanto es de sospechar, que en aquel lugar se sentarian los lictores, pregoneros, porteros, y otros ministros del magistrado, para que estuviesen prontos á sus órdenes, y para poner paz, en caso de nacer contiendas y riñas en los asientos de la supuesta carea; cuya usanza se observó en Atenas, como lo dice el Escoliaste, sobre la Irene de Aristófanes: y me confirma en este parecer, el que desde aquellas mismas gradas guian por ocultos rodeos ciertas escaleras secretas á las cárceles, de las cua-

les todavía subsiste una, y conserva aun en su pared argollas de hierro en que ataban á los malhechores. Es menester añadir, que este pórtico está cortado por medio de un espacio de veinte y dos palmos, en el cual hay á cada lado cuatro gradas, y en donde creo que habria ministros de justicia, para mantener buen órden en todas partes. Por ciertos vestigios, bien que casi aniquilados, me persuado, que en medio de estas gradas habia alguna estatua pues quedan señales de una basa. Lo pedia el decoro y proporcion de la obra, así para su ornamento, como para demostrar el medio del semicírculo. Los lados de esta basa tenian cada uno seis palmos, y tres cuartos. En la grada mas alta, ó *suma cavea*, hay seis ventanas arqueadas, tres á cada lado. ¿Serian para dar entrada al aire? Confieso que ignoro el uso que tendrian: si alguno me lo declarase se lo estimaré. Sobre el pórtico todavía estaban cuatro gradas: es difícil de acertar á que órden de gentes eran destinadas; pues el de senadores tenia la Orchestra, el de los caballeros las catorce primeras gradas, y el pueblo las demás. ¿Con que á quien tocaban estas? Revolviendo en mi imaginacion, estuve para perder el tino; pero si en cosa tan obscura es lícito conjeturar, diria sin afirmarlo, que desde aquel parage remotísimo miraban los siervos, los libertos, las ramerillas, y otras tales gentes, que no merecen juntarse con el mas honesto órden de la plebe. Confirma nuestra opinion la forma de la grada mas alta, cuya anchura es mayor que las de todas las demás, aunque se cuenten las precinciones; lo cual, segun yo discurro, se hizo para colocar asientos, en que se acomodasen esta clase de mugeres, pues á las tales no les era lícito asistir á estos espectáculos, por una ley de Augusto, sino desde el parage mas alto, en donde tenian igualmente su lugar los

hombres mas despreciables, estando arrimados á la pared.

Pulla sordida veste

Inter femineas spectabat turba Cathedras. Como dice Calpurnio.

«Los lictores podian subir á esta gradería por ciertas escalerillas, situadas en el medio y en los lados del teatro, para que pudiesen acudir á hacer su oficio en caso necesario. ¿Pero que subida, ó que entrada tenian estos asientos de la gente sórdida? Estaba ello con muy buen juicio dispuesto: se subia por unas escaleras, colocadas detrás del pórtico superior, y apoyadas al monte, hasta llegar á ciertas puertecillas arqueadas, que habia en lo mas alto, de las cuales solo ha quedado una. En este lado esterior de la pared del teatro, y en lo eminente de ella sobresalen modillones distantes diez palmos y medio el uno del otro. Son de forma cuadrada, y su dimension es de dos palmos por banda. Para saber el uso que tenia, entiéndase que tanto los teatros, como los anfiteatros, se cubrian antiguamente con toldos, ó velas, que defendiesen á los concurrentes de los ardores del Sol. Estos toldos los ataban á unos palos derechos con cuerdas, que las atravesaban por debajo, para tenerlas mas estendidas, y que no se aflojasen. Tales pertigas, ó palos derechos se metian por unos agujeros redondos, hechos en las piedras superiores, ó atadas á ellas (que uno y otro se practicó), y eran recibidos en dichos modillones, que para mayor seguridad tenia sus hoyos escabados en el medio á fin de que no se meneasen, ó resbalasen. La injuria del tiempo ha destruido la pared, que sobresalia á las cuatro gradas referidas, no quedando sino una pequeña parte, y esta sin cornisa. Las gradas que servian de asiento, son mas altas de lo que piden las reglas de arquitectura, es á saber, de dos palmos

y medio, que es muy diverso de lo que ordena Vitruvio: La anchura es conforme á sus preceptos, esto es, de tres palmos y cuarto. Ni hay que admirarse de este ancho, pues era de gran conveniencia para los que estaban sentados, y se hacia para impedir, que los de las gradas altas molestasen con los piés á los de las bajas, y tambien para que pudiesen alargar, y estender las piernas; acaso tambien para que hubiese espacio por detrás, por donde pasasen los que venian tarde, y los que querian salir. La precinccion es doblado alta de lo que las reglas prescriben, pues consta de cuatro palmos y tres cuartos, y la anchura de seis y cuarto.»

«Para introducirse en estos asientos, habian diversas puertas, que el vulgo llamaba *Vomitorias*, porque parecia como que vomitaban multitud de gentes que corrian á un tiempo á buscar su lugar. Se iba á estas puertas por dos pórticos: el uno es el superior y descubierto de que hemos hablado difusamente: el otro el inferior, que vá serpeando, y está cabado en la dureza del monte á manera de mina, y recibe la luz de las puertas dichas, ó *vomitorias*: se le puede llamar con propiedad bóveda en lugar de pórtico. Su anchura es de nueve palmos y cuarto, y doce de alto. Parece que hubiera sido mas conforme, que el ancho escediese al alto por las razones que se dieron tratando de la dimension del otro pórtico. Es de creer, que la dureza del peñasco impidiese al arquitecto de darle mas anchura, pues se ejecutó esta obra en la viva peña abovedada, y no corre con igualdad en todas partes, antes se estrecha en los estremos en figura de media luna. En uno y otro ángulo del teatro permanecen todavía muchos vestigios, no poco destruidos por la injuria del tiempo; pero manifiestan sobradamente la magestad de la obra. Se ven diversos arcos, unos medio arruinados, otros enteros, que

sostenian coopertura (para hablar en términos vitrubianos) de la scena, cuya coopertura ó techo se ha destruido enteramente, ni queda señal de él. Todos los asientos del teatro, dando á cada persona el espacio de palmo y medio, podia contener siete mil cuatrocientas veinte y seis personas, sin contar las escaleras, que estaban destinadas para subir y bajar. Se han de añadir los que se acomodaban en la última grada sobre el pórtico, ó en sillas ó de pié arrimados á la pared, que segun entiendo podria llegar á mil. A mas de esto, el órden senatorio en la orchestra, cuyo semicírculo era capaz en su ámbito de seiscientas sillas: de suerte, que haciendo la suma de todo, cabian en el teatro nueve mil y veinte y seis personas.»

«Esto es lo que se puede decir sucintamente en órden al estado presente del teatro, omitiendo muchos ornamentos, con que mas pareceria querer ostentar erudicion, que seguir el fin propuesto. Vamos ahora á tratar de lo que habia en la frente del mismo, esto es, del Proscenio, del Púlpito, y de la Scena. Proscenio llamaban á aquel espacio, que se avanzaba delante de la Scena, en el cual se elevaba el Púlpito donde se presentaban los actores. De este púlpito nada mas queda que el fundamento de la pared, distante de la orchestra cerca de doce palmos. Esta pared segun las reglas de arquitectura debia tener cinco piés de alta, ó seis palmos y dos tercios, á fin de que los de la orchestra pudiesen ver los gestos de los actores. Por tanto el púlpito estaba mas bajo que la Scena, lo que se percibe bien en nuestro teatro. Scena llamaban á todo aquel espacio que se estendia desde el uno al otro ángulo del teatro; cuya longitud segun regla de los antiguos, debia ser doble que el diámetro. Esta Scena se arruinó totalmente en nuestro teatro, á escepcion de la pared que la separa del púlpito y que corre hasta los ángulos del mis-

mo teatro. Desde la orchestra hasta la scena hay veinte y ocho palmos y medio: doce destinados para el proscenio, y los restantes para el púlpito: con que la latitud del púlpito venia á ser de diez y seis palmos y medio, lo cual se consideró suficiente para los actos scénicos. En el medio de esta pared, en frente del centro de la orchestra, se ve el plan de un semicírculo, desde el cual se levanta al rededor una pared arqueada, que hacia figura de concha. A esto llamaban *Valvæ Regiæ*, á causa de su magnificencia y ornamento. Los griegos segun Pollux, lo llamaron *Basibion*, *vikon* y *endoxon*. (1) Esta puerta real estaba entre otras dos, que tenian la misma forma, pero eran mas pequeñas: las llamaban *hospitalia*, porque estaban destinadas para los huéspedes y estrangeros, que venian de lejos á los espectáculos. Algunos vestigios quedan de la que estaba al lado izquierdo, reconociéndose todavía su redondez. La de la derecha se arruinó enteramente, quedando solo vestigios de las paredes á los lados de la abertura. En cada una de las aréolas de estas puertas habia ciertas máquinas triangulares con ejes para poderse revolver, y en sus frentes habia fábulas pintadas, segun pedia la representacion, siendo dichas imágenes cómicas para la comedia, trágicas para la tragedia, y satíricas para la sátira; y asi era diferente el género de pinturas de la scena; porque á la comedia correspondian casas de particulares, ventanas, almenas etc.: á la tragedia columnas, estatuas, cornisas, frontispicios, y cosas semejantes; y á la sátira arboledas, riscos, cuevas, montes, y otras cosas hechas á la rústica.»

« Estas máquinas se volvian en un instante, y mani-

(1) Todos estos nombres quieren decir una misma cosa; es decir, habitacion real.

festaban la pintura que la representacion pedia; por tanto los griegos las llamaron *Periaktoi*, que equivale á versátiles, fáciles de volver. Desde estas máquinas hablaban los dioses. Detrás de la scena se encuentran muchas paredes medio arruinadas, de las cuales la que sostiene las aréolas, tiene ciertos surcos, ó istrias, en donde creo que metiesen vigas para levantar las tramoyas. Los griegos llamaban *Enkiklemata*. Las restantes paredes discurro que sustentarian aquellos aparagés, que los griegos llamaban *Theologeion*, *Keraunos-kopeion*, *Bronteion*. *Theologeion*, era el lugar en el cual los dioses que habian de hablar aparecian encima de la scena. *Keraunos-kapeion*, era una máquina alta, y versatil, á manera de una atalaya, de donde Júpiter arrojaba rayos; y *Bronteion* era cierto paraje detrás de la scena, en donde con odres llenos de chinas y agitados por el aire imitaban el estruendo de los truenos. Se han de añadir las piezas llamadas *Choragia* que debian ser bien grandes, y desahogadas, tanto para disponer ó prevenir los coros, como para guardar los vestidos é instrumentos que servian á la scena, pues de alli se sacaba todo cuanto era necesario á la representacion. Aun existe parte de estos coragios al lado izquierdo de la scena. Por cuanto el teatro saguntino, situado en el declive ó cuesta del monte, estaba espuesto á las avenidas de las aguas, cuya violencia en breve tiempo lo hubieran arruinado, se reparó por la parte superior con dos murallas, en forma de alas estendidas por ambos lados, que, como si fueran unos diques, defendieran, y conservaran este perfectísimo edificio, desviando los torrentes por los precipiciosdel monte. En cuanto á lo que llovia sobre las gradas, toda el agua se iba á juntar en la orchestra, y por el proscenio se metia debajo del púlpito, en donde habia una cloaca, ó albañal, que aun existe, y yo reconocí con Vicente Tor-

res, jóven de esplendor, y muy amigo mio, quien me ayudó á medir este teatro, y á entresacar la verdad perteneciente á dicha fábrica, apesar de tantas mutaciones, y ruinas como el tiempo ha hecho en ella.»

«Esto es, ilustrísimo Señor lo que mi corto ingenio ha podido discurrir acerca del teatro Saguntino, etc. etc.»

Dice Madoz en su diccionario hablando del teatro saguntino, que en 1808 cuando se procedió á la fortificacion y habilitacion del castillo de Murviedro, se construyó toda la parte superior del dicho teatro y algunas otras más: que desde entonces quedó enteramente abandonado, y solo en 1842 por disposicion del gefe político de Valencia, D. Miguel Antonio Camacho, se destinaron algunos presidarios para la limpieza de la tierra y greda que cubrian todos sus corredores existentes, graderio y demas localidades del mismo. ¡Lastima grande, esclama Madoz, y nosotros con él, no se precure conservar un monumento que es la admiracion de nacionales y estrangeros!

HISTORIA
DE LA
MÚSICA ESPAÑOLA.
TOMO III.

CAPÍTULO XVIII

Principio de nuestra imitacion.—El origen de la zarzuela no es la creacion de nuestros espectáculos de declamacion y canto.—Romance de Villatoro.—Id. anónimo.—Id. de D. Antonio Hurtado de Mendoza.—Id. con el título *El Amante apaleado.*—Id. bailable.—Fiesta dramática de canto y declamacion en Zaragoza.—Id. en Perpiñan.—Id. en Valencia en el casamiento de Margarita de Austria con Felipe III.—De la *Loa.*—Sainetes con música.—Fábulas mitológicas.—Inexactitud de Jorge Ticknor.—Motivo que dió origen al nombre de *zarzuela* en las representaciones.—Personages que tomaron parte en el drama armónico La *Gloria de Niquea.*—Descripcion de varias fiestas del reinado de Felipe IV.—Introduccion de los Villancicos en la capilla real.—Zarzuelas, Loas, Máscaras y Mogigangas.—Cantantes que sobresalieron en estas representaciones.— Parangon de la música francesa con la española.—Opinion de Gretry sobre la música de Lulli -Id. de Theophile Gautier sobre nuestra música.—Parecer nuestro sobre estas opiniones.—Derivase el Vondeville y la ópera francesa de nuestras Loas, Zarzuelas, Fiestas, etc. — Opinion de Eximeno sobre la Zarzuela.

Puede asegurarse que desde últimos del siglo XVII hasta nuestros dias, nos convertimos decididamente en fieles imitadores de todo lo estrangero, tanto en ciencias, como en literatura y artes; llevando casi con gloria sobre nuestra orgullosa frente, el lema vergonzoso del servilismo artístico y literario.

Desde este tiempo hemos despreciado lo propio para preferir lo estraño, y los nuevos innovadores en su triunfante osadia han marcado, con los sobre nombres de *ignorante* y *bárbaro*, á todo aquel que ha dudado de la infalibilidad de sus doctrinas.

El contagio imitativo cundió, y debió ser así, porque como dice nuestro sábio erudito D. Agustin Durán, es mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien

lo antiguo para crear sobre ello; es mas cómodo traducir que inventar; cuesta menos imitar lo hecho, que formar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debe tener.

He aqui en pocas palabras la historia de nuestra decadencia musical, el enemigo que ha ido mutilando tantos timbres gloriosos, para convertirnos en rutinarios copistas de las creaciones estrangéras; sucediendonos como dice Durán, lo que aquel que escribe en papel rayado, cuya letra aun que bella y acabada, siempre carece de soltura y elegancia y jamás tiene el carácter de originalidad.

Fieles discípulos, pues, de estas modernas doctrinas, por ser las que menos estudios necesitan y mas encomiadores han tenido; aun que hemos conocido sus defectos, y nuestra degradacion literaria ó artística, no hemos tenido el valor suficiente para romper las ligaduras que nos han sujetado al carro caprichoso de la rutina ignorante, convertida en ley por la necedad de los mas contra el buen sentido de los menos; porque aquellos con sus destemplados clarines de la fama, ofrecian nombre y producto á los autóres, y estos solo un parabien silencioso en su mas silencioso retiro.

Si algun autor llevado por su pasion de nacionalidad ha querido seguir distinta senda, imitando los esclarecidos y clásicos patricios, ó dando á conocer nuestro brillante pasado rebatiendo las doctrinas erróneas de copiadores ó estraños; sus obras han sido generalmente hablando, relegadas al olvido, su nombre ajado y calumniado, y no pocas veces, ensalzadas patrañas absurdas en menoscabo de nuestro buen nombre escritas por adocenados traductores, al par que críticas crueles contra las buenas y verídicas obras nacionales.

Pero si este mal ha venido devastando hasta la época presente los mas floridos pensiles del genio español, cu-

briendo el amarillo jaramágo sus mejores flores; hoy vemos con orgullo renacer jóvenes entusiastas que conocedores de ellas, las limpian de los abrojos y malezas que las circundan, y las defienden de las manos sacrílegas que quieren troncharlas ó marchitarlas.

Este presente, alienta nuestras fatigosas tareas para el porvenir, y la esperanza nos da fuerzas para defender nuestras glorias pasadas, con acopio de verídicos datos que pongan en relieve los hechos, sin temer á la infundada crítica, ni á los maestros *ex-catedra*: porque quien habla calumniando, nunca puede enseñar ennobleciendo.

Tan oscuro y conciso es el modo con que se han ocupado algunos autores del orígen de las obras dramáticas llamadas *Zarzuelas*, que se ha creido generalmente, ser las fiestas dadas por el cardenal infante D. Fernando en el Real sitio de la Zarzuela, y en tiempo de Felipe IV, la creacion de estos espectáculos. Pero si bien es cierto que el nuevo nombre de Zarzuela dado á alguno de estos, tuvo su principio en el dicho real sitio; no lo es que el género de los dramas líricos con música y declamacion, tuviesen su orígen en esta época, como vamos á probar: aunque creemos estarlo ya, en la misma concision de los relatos hechos sobre un asunto tan importante para la historia de nuestra música nacional.

Pruebas hemos presentado en el tómo anterior de esta obra que afirman nuestras opiniones sobre tal materia; mas por si acaso todavia no son bastantes para algunos incrédulos ó indecisos, las aumentaremos con nuevo acópio de datos que los satisfagan si la buena fé les asiste, y les convenza si las razones son antepuestas al esclusivismo de la opinion particular.

No cabe la menor duda que nuestro teatro antiguo es hijo del griego como lo fué el romano, como lo son mu–

chas de los costumbres y fiestas que todavia conservamos, (1) y aun al instrumento nacional las *castañuelas* ; (2) y tanto en aquellos espectáculos como en los nuestros, habia coros de música en medio de la declamacion y de los bailes.

(1) Los griegos atenienses, segun Castellanos, galanteaban á sus queridas, adornando durante la noche sus puertas y ventanas con coronas y guirnaldas de mirtos y flores; origen de las enramadas conque todavia en muchos pueblos de España se visten las puertas y ventanas de las jóvenes en las noches de san Juan y san Pedro. Acostumbrában tambien al despuntar la auróra, cantar á la puerta ó al pié de la reja de sus damas, trovas amorosas acompañándose con la lira, ó con flautas que tocaban los amigos del amante; origen tambien de nuestras serenatas y rondallas, cuyas costumbres tomarian los romanos, de estos pasarian á los árabes, y de los árabes á nosotros, pues aun que la licencia romana se havenia muy mal con la cortesania galante, tambien tuvieron cantos amorosos, olorosas enramadas, y finos galanteos, cual los griegos y árabes.

(2) La *castañuela* no es otra cosa que el instrumento llamado por los griegos *crótalon*, que segun Plutarco en latin significa *pulso* ó *verbero: Pulsare* ó *verberare*, es lo mismo que herir ó azotar. D. Antonio Agustin, es de opinion que el *Crótalo* era lo mismo que lo llamado por nosotros *Sonàjas* : Juan Luis de la Cerda, fundado en que Eurípides en la Helena llama á los crótalos *Crótala Báchicha*, dice que el *crótalo* era lo mismo que *cascabel*, porque en las fiestas de Baco se usaban los instrumentos *tintinábulos*, que sin duda eran cascabéles : y del Escoliastes de Aristófanes, y de Protagorides en su descripcion de los instrumentos músicos, se deduce lo mismo. Pero Celio Rhodigino asegura que el crótalo fué instrumento que usaron los egipcios en las ceremonias de sus dioses ; y Sipontino dice, ser un instrumento hecho de *láminas redondas* que se tocaban con la mano. Y tal debe creerse, puesto que en los Obeliscos egipcios de granito oriental en que grababan estos los instrumentos músicos de sus sacrificios, y los inventos de las ciencias, y que aun hoy se conservan en las plazas del Pópolo y san Juan de Letran en Roma, y Concordia en Paris; hemos visto grabados en diferentes partes de ellos los crótalos parecidos á nuestras castañuelas aunque un poco mas grandes y redondos. El mismo instrumento se vé debajo de la serpiente, como signo sagrado, en la Isis arrodillada que trae el Odescbalco, y de que hace mencion Juvenal en la sátira IV: lo igual sucede en las cuatro pinturas antiquísimas que estan en los cuatro ángulos de la bóveda colocada en el centro de la pirámide de Cayo Cestio.—Estos instrumentos fueron usados por los griegos para marcar el compas en sus danzas y bailes, y aun en sus representaciones teatrales; y los romanos los admitieron en sus bailes con un frenesí tan estremado, que en tiempo del emperador español Trájano, las señoras romanas, cuyo lujo rayó en escándalo, escogian entre las mejores y mas hermosas perlas y margaritas, las mas grandes, redondas, y de figu

Cierto es tambien que los árabes, en cuya época no existia ya el teatro en España, tenian sus diálogos recitados y cantados; y pocos serán los que ignoren que los provenzáles catalanes, cuya poesía y música fué madre de la Italiana y francesa, segun Bastero, Pittou, Andres, Millot, Varchi, Escolano, Capmany, Torres Amat, y otros sabios escritores, tuvieron farsas profanas representadas y cantadas en casa de los grandes señores, por los trovadores llamados cómicos.

Estas farsas ó diálogos con verso y música, dieron principio otra vez al teatro español popularizándose en las puertas de las iglesias; despues invadiendo tan sagrados recintos (1); y luego volviéndolas Juan de la Encina al mismo sitio de donde salieron, hicieron las delicias de la córte de Isabel la católica. Lope de Rueda, Timoneda, Alonso Vega, Torres Naharro y otros varios, no deshecharon la

ra piramidal, y haciéndoles unos pequeños abujeros en la parte superior, formaban un grupo de dos ó tres, engarzadas en un cordon, y se las ponian pendientes de los dedos y las orejas, deleitándose en el sonido que hacian unas con otras, por cuyo motivo les dieron el nombre de *Crotálias* á estos adornos, segun Plinio. Los crótalos, eran de oro, plata, bronce, ó madera, sujetando las dos mitades cóncabas de que se componian, unos cordones como ahora sucede.—Las castañuelas españolas son iguales á dichos crótalos, aun que mas chicas y con la diferencia de haberlas añadido unas especies de orejas donde se hallan los abujeros para unirlas con los cordones. La madera mejor para fabricarlas, son de granadillo, nogal y box: se hacen tambien de marfil, caoba, palo santo, y tindalo, mas no son tan buenas. En otro lugar hablaremos del uso y modo de tocar esta especie de instrumento que tanto caracteriza nuestro baile nacional.

(1) En el reinado de Alonso I, dice Castellanos, se introdujo en España la festividad de la Eucaristía establecida por Urbano IV, y esto dió márgen á otros espectáculos teatrales sacro-profanos que se empezaron á generalizar en los templos, los cuales eran líricos y á manera de nuestras zarzuelas, puesto que sus versos, escritos en castellano por poetas clérigos, se representaban y cantaban alternando tambien por actores eclesiásticos. Habiendo empezado esta costumbre en el siglo XI, en este periodo debemos contar el origen de las representaciones líricas en España por el estilo que hoy las consideramos, es decir, el de la ópera nacional.»

música en sus composiciones; y las obras dramáticas de Cervantes, Lope de Vega, Moreto, Tirso de Molina, Solis, Calderon, y tantos otros autores célebres, siguen el camino trazado por los griegos con respecto á la música.

Por no cansar á nuestros lectores, dejamos de poner en este lugar el inmenso catálogo de obras dramáticas semilíricas, que hasta la época de la *Zarzuela*, hicieron los encantos del pueblo español, y sirvieron de modelo á los mas célebres escritores estrangeros. No tememos quedar defraudados en nuestra asercion, remitiendo á los curiosos á que consulten dichas obras de la época anterior á la representacion que se hizo en el real sitio de la *Zarzuela*. Lo que no podemos comprender es, como siendo esto una verdad histórica palmaria y comun, haya habido hombres ilustrados que sin querer volver la vista al tiempo de que procedian, se encuentren tan desmemoriados, como si realmente hubiesen pasado el rio Letéo, ó Guadaléte como le llamaron los árabes, segun afirma Espinel.

Aunque creemos que lo ya espuesto es suficiente para probar que en el reinado de Felipe IV, si bien tuvo su origen el nombre de *Zarzuela* aplicado á algunos espectáculos de canto y verso, no lo tuvo dicho género de fiestas, por conocerse ya de muy antiguo tanto la declamacion y el canto, como el recitativo y el canto, no solo en las Fábulas, Loas, Entremeses, Sainetes, Mojigángas, Comedias, Bailes, y Melodrámas, sino en los mas populares romances, insertos en las variadas y antiguas colecciones de ellos que aun se conservan; vamos á copiar algunas de estas joyas de nuestra literatura, (1) con otras composiciones escritas

(1) El sabio director de nuestra Biblioteca Nacional, D. Agustin Durán en el Prólogo á la *Coleccion de Romances castellanos*, dice hablando de dicha coleccion: «En estos pliegos, impresos casi todos antes de 1550; en el *Cancionero de Ro-*

espresamente para ponerse en música, que corroboren mas y mas, la verdad de nuestro aserto.

Romance de Villatoro inserto en el Cancionero General.

Por las salvajes montañas
Caminaba yo, cuitado,
Sufriendo grave tormento
Mi corazon desdichado.
En si llevaba propuesto
De jamás no ver poblado:
Por la senda que yo iba,
Iba de dolor guiado.
El suelo se entristecia
De mover tan acuitado,
Y los árboles quedaban
Cada cual muy espantado.
Demostraban por la hoja
Pesares de mi cuidado,
Cada cual de si la echaba,
Y todos juntos de grado,
No teniendo esfuerzo alguno,
Para verme en tal estado.
Yo, viéndolos de tal suerte,
Comencé muy entonado.

Villancico (1).

« Cuando tal dolor sentis,
»Pues me veis en el tormento
»¿Qué tal será el que yo siento?»

mances, en la *Silvas* y otras antologías impresas desde mediados del siglo XVI en adelante, es donde se presenta lo mas genuino y precioso de los romances viejos y verdaderamente populares: es decir, de aquella poesia que ruda é inartificiosa, pero natural: sin colores prestados y libre de toda imitacion erudita, nos dá una idea de los esfuerzos que contribuyeron á perfeccionar el idióma y à amoldarle para la espresion de los pensamientos. Ninguna, tal como ha llegado á nosotros, puede creerse anterior al siglo XV: pero muchas conservan profundos vestigios de ser reproducciones ó reformas de otras mas antiguas, recibidas de la tradicion oral antes de haberse impreso.

(1) Segun Juan Diaz Renjifo en su *Arte poetica española*, el Villancico es un género de copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros, dice, sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero este solo para la música.

¡Decidme que tal será,
Pues en verme vos con él
Sufris pena tan cruel,
Por la pena que me dá!
Pregunt'os, si me decís,
Pues os falta el sufrimiento
»Cuando tal dolor sentis,
»Por me ver en tal tormento,
»¿Que tal será el que yo siento?»

Sigue el Romance.

Pues habiendo yo acabado
Mi cancion de relatar,
Todos juntos acordaron
Una respuesta me dar.
Comenzaron las sus ramas,
Por el aire á menear;
Lo que d' ellas entendí,
Fué este muy triste cantar.

Villancico.

»La flaqueza que sentimos
»De te ver asi penar
»Nos hace debilitar.»
No podemos nos sufrir
La fatiga qu' en ti vemos:
Ente ver asi vivir
Nos conviene despedir
Todo el bien que poseemos.
Y es tan grande sin dubdar
Nuestra muy triste pasion,
Que hablando en conclusion.
»De te ver asi penar,
»Hacenos debilitar.»

Sigue el Romance.

En oir asi cuitado
Este su tan triste son,
Comence de caminar
Con muy mucha mas pasion:
Daba voces dolorosas
Salidas del corazon,
Con las cuales acordado
Publicaba esta cancion.

Villancico.

»¡Oh vos llantos muy crueles,
»Nacidos de un breve amor,
»Publicad el mi dolor!»
Dolores fatigas llanto,
Penas mortales pasiones,
Dad voces, mostrad por plantos
Los mis males, que son tantos,
Que pasan de mil millones.
Pues me quiere disfavor
Maltraerme por mil suertes;
»¡Oh mis crudas, tristes muertes
»Nascidas de un breve amor.
»Publicad el mi dolor.»

Sigue el Romance.

Y luego desesperado
Prosiguiendo mi cantar,
Caminé por una sierra
Con fatiga y con pesar:
Las animalías fieras
Van huyendo á mas andar.
Decian las fuertes leonas,
Con gran miedo de mi mal,
Huyamos muy prontamente
No le dejemos llegar,
Porque viene acompañado
De un muy grande y recio mal,
El cual es mucho mas fuerte
Que nuestro poder caudal;
Y con dar muchos bramidos
así empiezan á cantar:

Villancico.

»Huyamos de tal dolor,
»Qu' en su fuerza es tanto fuerte,
»Que no se acaba con muerte.»
Pues con velle le tememos,
Huyamos porque no llegue,
Pues es claro si atendemos,
Que muy cierto moriremos:
¡Huyamos no se nos pegue!
Pues natura nos convida

Que tengamos vigor fuerte,
Escojamos mas la vida;
»Que el dolor de esta herida
»No se acaba con la muerte.»

Sigue el Romance.

Y con esto iban huyendo
Los leones por su via,
Por espanto que les puso
El dolor que padecia;
Y los tigres se juntaron
Hechos una compañía.
Unos á otros preguntaban
Que mal era el que sentia ,
Y mirándome sintieron
El mal que asi padescia,
Y espantándose de mi
Unos á otros decian:
¿Para que parió la madre
Hijo que tal mal traia,
Pues la pena que padece
Nadie la soportaria?
¡Desdichada fué por cierto,
Desdichada en este dia,
Pues el hijo que parió
L' es puesto en tal agonía!
Y diciendo esta razon
Cada cual luego huia.
Tan ligeros como son,
Asi cada uno corria,
Y fueron por unas peñas
Por do yo ir no podia,
Y subidos en lo alto
Cada uno ami volvia,
Y allí viendóse subidos,
Cantaban en compañía:

Villancico.

«Loemos á Dios por siempre,
»Pues nos hemos escapado,
»De mal tan desesperado.»
A Dios siempre loaremos ;
Pues que d' el nos escapó
Ya seguros estaremos

Pues el dolor s' envolvió,
En aqueste que aquí vemos.
Conviene tener cuidado
Que huyamos prestamente;
»Vivamos alegremente
De mal tan desesperado.»

Sigue el Romance.

Viendo yo que asi huian
No queriendome entender,
Pues remedio no esperaba,
Propuse de me perder,
Por lo cual luego me fui
Do no me pudiesen ver;
En una chica estrechura
Acorde de me meter
Porque nadie no me viese
Ni me diese algun placer.
Hice casa de tristura
Qu' era gran dolor de ver;
Puse todos mis cuidados
Para bien las guarnescer,
Pintados por las paredes
Porque los pudiese ver,
Y con ellos me acordase
Mi dolor y padescer,
Pues amores me causaron
Extremos de mi perder.
Yo asi quede triste y solo
Esperando fenescer,
Contino muerte llamando
Pues ella me ha de valer,
Y cantando esta cancion
Le doy todo mi poder:

Villancico de finida.

»Fenesce mi triste vida,
»¡Oh muerte! pues es tu oficio,
»Y lo tienes de ejercicio.»
Aunque siempre me acompañas
Con tu amarga colacion,
Hallo que sufro mil sañas,
Y con todas las tus mañas,
Mi dolor no ha conclusion.

»Fenece mi triste vida,
»¡Oh muerte! pues es tu oficio
»Y lo tienes de ejercicio.»

ROMANCE ANÓNIMO.

Escucháme, reina mia,
Asi dios le de salud.
Le cantaré una letrilla
En templando mi laud,
Quiero, Señora, que entienda
Que en mi tierna juventud
Me doy, no á vicios como otros,
Sino á seguir la virtud.
Muy de ordinario mi canto
Comienza en *Ge*, *sol*, *re*, *ut*,
Teniendo siempre tres puntos
La llave de *Cefaut*.
Ese es mi entretenimiento,
Y serán hasta el ataud,
Porque enderezo mis obras
Por un estremado azud.
En pié estaré, aun que me canse,
Si no préstame un almud,
Que aquí la letra comienza
Conforme á su senectud.

Cantarcillo.

»Recordedes, niña,
»Con el albore,
»Oiredes el canto
»Del ruiseñore.»
No finqueis dormida,
Fembra enamorada,
Pues el alborada,
A amar vos convida;
Pues sois tan garrida
Sali al balcone,
»Oiredes el canto
Del ruiseñore.»
Ponedvos señora,
El vuestro briale
Que cuido que iguale
En gracia á la aurora.
Fincad á la hora

-❧ 90 ☙-

En el corredore
»Oiredes el canto
»Del ruiseñore.»

Romance sacado de las obras de D. Antonio Hurtado de Mendoza.

La nevada palomica
Dulcemente gemidora,
Que mil veces aun alhago
El pico partió en dos Rosas;
En estremos con su amante
Tantos hace y tantos logra,
Que se cuentan á caricias
Los ambares de su boca.
Pero fiándose al nido
De una cuerva cautelosa,
Cuanta luz bañó de nieve,
Ardió en fuego y quedó sombra.

Cantar.

»Palomica mansa que toma,
»De una cuerva el oficio y las alas,
»Fuego en las plumas y fuego entrambas:
»Venguense todos, rianse todas,
»Que ya es cuerva tambien la paloma.»

Sigue el Romance.

En la profesion del traje
No eran parientas, y ahora
Tan negra quedo la pluma,
Tan fiera queda la hermosa.

Del *Romancero general* copiamos el siguiente romance con el título del *Amante Apaleado*, por las varias clases de cantos que hay en él.

Un lancero portugués
Recien venido á Castilla,
Mas valiente que Roldan
Y mas galan que Macias,
En un lugar de la Mancha,
Que no le saldrá en su vida,
Se enamoró muy despació
De una bella casadilla,

Que vendiéndole Ruan
Para faldas de camisa,
Una tarde le contó
Sus amorosas fatigas.
Escuchábaselas ella,
Ni muy falsa ni muy fina;
Que es grande alcahuete un fardo
De holanda é hilo de pita.
Derretido el portugués
Al sol de su hermosa vista,
A cada vara que mide
Un palmo le daba encima.
Alabábale su tierra,
Su nacion, su fidalguia,
Su música, sus regalos,
Su espada en Africa limpia,
Prometiéndole en efecto
Las especias de las indias,
Los olores de Lisboa,
Y los barros de la China.
Hicieron los dos concierto
Que en aquella noche misma,
Si el marido fuese al campo,
Campo franco le daria.
Quedose en casa una pieza
De Ruan y Holanda rica
En reénes de la junta
De Portugal y Castilla.
Era la villana astuta,
Y él manchego de la vida,
Y en saliendo el portugués,
Hablaron de su desdicha;
Y visto vien el proceso,
Condenáronle en revista
En perdimiento de bienes
Para gastos de justicia;
Y á dos docenas de palos
Con la tranca de una encina,
Guardándole la cabeza
A honor de su fantasia.
A dos horas de la noche
Se escondió la bella Cintia,
Cuando el portugués y el cielo
De bayeta se cubrian.
Tomó su espada y guitarra,
Y entre una y otra requinta,

A suspiros fué templando
Desde el bordon á la prima.
Puesto en la calle, mirando
A la ventana de arriba,
A su dama reconoce,
Que le cecea y le silba;
Y entonando la garganta,
Suspiros y voz caminan
Al aire y aquien tambien
Le escucha muerta de risa.

Romance del Portugués.

Afora, afora, Rodrigo,
El soberbo castejano,
Acordársete debeira
De aqueil tiempo ja pasado,
Cuando te arme cabaleiro,
No el aitar de Santiago:
Miña mai te deu las armas,
Miño pai te deu el cabalo:
Castejano malo,
El soberbo castejano.—

Sigue el Romance.

Apenas esto acabó
Cuando á su mismo requiebro
Por la calle abajo acuden
Otros galanes del pueblo.
El uno era el sacristan,
Que en otros pasados tiempos
De todo su pié de altar
Le daba con tino el medio.
Renunciada la sotana
Y echado al mundo el greguesco
Viene por la calle abajo
Echando votos y retos.
Sus mismas pisadas siguen
El boticario y barbero,
Que entrambos cantan romances,
De Belardo y de Riselo.
Juntada pues la capilla,
Quiso el bonete primero
En una ronca bandurria
Cantar los presentes versos.

Cantar 1.°

»Si siempre crecen asi
»Tu desden y mi pasion,
»Bien pueden cantar por mi
»Kirieleison.»
Si de esta manera crece,
Señora, tu disfavor,
Y al mismo punto mi honor
Se levanta y desvanece;
Y si por amar así
No merezco galardon,
»Bien puede cantar por mi
»Kirieleison.»

Sigue el Romance.

El barbero y boticario,
Que al sacristan conocieron,
En dos guitarras templadas
Esparcen la voz al viento.

Cantar 2.°.

»Zagaleja del ojo rasgado
»Vente á mi, que no soy toro bravo.
»Vente á mi, zagaleja, vente,
»Que adoro á las damas y no mato la gente.
»Zagaleja del ojo negro,
»Vente á mi, que te adoro y quiero.
»Dejaré que me tomes el cuerno,
»Y me lleves, si quieres, al prado:
»Vente á mi que no soy toro bravo.»

Sigue el Romance.

Determinada la dama
Al concierto del marido,
Entre los cuatro llamados
Fué el portugués admitido.
Bajó á la puerta y llamóle
Por un pequeño resquicio,
Y entonces él victorioso,
Cantando á los otros dijo:

Cantarcillo.

»Pois que Magdalena
»Remedió meu mal,
»Viva Portugal
»E morra Castela.»
Seja amor testigo
De tamanho ben,
Nao cheque ninguen
A zombar conmigo.
Que á espada é rodela
Afornelra sal;
»Viva Portugal
E morra Castela.»

Sigue el Romance.

Entrose dentro con esto,
Y los tres que le miraban,
A tres juntaron asi
Quejas, voces y guitarras.

Villancico.

»Si para sufrir agravios
»Al amor le pintan ciego
»¡Fuego!»
Si para ver y callar
Le ponen aquella venda,
El mismo fuego le enclenda
Con que nos suele quemar;
Que sufrir ardor y amar,
Y viendo, fingirse ciego,
«¡Fuego!»

Sigue el Romance.

Desampararon la calle
Cuando ya el lencero estaba
Desnudo de sus vestidos,
Aunque armado de esperanza;
Pero apeñas puso el pié
En el lazo de la cama,
Cuando salió el cazador
Detras de la puerta falsa,

Y á dos manos esgrimiendo
La verde y nudosa tranca,
Al que vive de medir
Midió muy bien las espaldas.
El portugués daba voces:
—Aqui del rey que me matan!
Pero el rey que no lo oia,
Tampoco le remediaba.
Echose por la escalera,
Y quiso por la ventana,
Y allando apenas la puerta,
Se fué en camisa á su casa (1).

Aun se conservan por nuestros ciegos cantadores, estos géneros de romances, divididos en tres clases: en una hay cierta parte cantada y otra declamada, continuando siempre el acompañamiento de la guitarra; en otra hay recitativo cantado, y luego copla; y otra en que todo el romance es cantado.

Tambien teníamos romances ó jácaras con baile, cual se vé en la siguiente, titulada El *Mulato de Andujar*, que se ejecutó como fin de fiesta en una comedia.

Con el mulato de Andujar
Sollozando está Juanilla,
Porque le han puesto cadena
Para colgarle en su dia.
La de coccion de la uva
Hasta la muerte la brinda,
Pues parecerá, colgado,
Un racimo de uvas tintas.
Si la sacuden el polvo
A la triste cuitadilla,
Segun dicen malas lenguas,
La mala ha sido la mia.

(1) Nuestros lectores hallarán un grande acopio de estas clases de romances, en el *Cancionero general*: *Cancionero de Romances*, *obras de Juan de la Encina*: *Flor de varios y nuevos romances*: *Maravillas del Parnaso*: *Obras de D. Antonio Hurtado de Mendoza*: *id. de Lope de Vega Carpio*: *id. de D. Luis de Gongora*: *Ramances varios de diferentes autores; y Flor de los mejores romances*.

Por mi mala lengua solo
Hoy le condenan, amiga,
Y dejan á los figones
Con tantas malas y frias.
No llores, Juana por tio;
Que te vuelves vieja, mira;
Qu' es propio de malas lenguas
Hacer mojar á sus niñas.
¿Que ha de hacer si le condenan
Por unas llaves hechizas?
Que ha sido agua de cerrajas
Todo cuanto le acriminan.
¡Dicen que es culpa quitarle
A un hombre una piedra rica!
¿Que saben estos señores
Si seria mal de orina?
Lo demas que le acumulan
Todo ha sido niñeria,
Porque una muerte mal hecha
En un rosario se mira.
Si era corchete, eso propio
Hace la causa mas tibia;
Que destripar un corchete
Suele hacerlo una ropilla.
De su muerte, amiga Juana,
Tuvo culpa su bebida,
Pues por lo qu' el vino hace,
Mejor es ahorcar á Esquivias.
Si estaba el Mulato entonces
Calamocano de vista,
Aun hombre qu' está asomado
¿Quien le culpa una caida?
Al agarrarle el corchete,
El sintió en la zancadilla
Que á un hombre hinchado de panza
No es bien meterle en pretina;
Mas ya pienso que le sacan:
Déjale salir, amiga;
Que no sea de ahorcar un hombre
Porque le lleven aprisa.
Deja el llanto pues agora
Esta jácara nos brinda,
Y bailemos acá abajo
Mientras el danza allá arriba.
—Dices bien: canten y toquen;
Que ya la Gualda y Marica

Salen diciendo al tablado:
Allá vá la jacarilla.

Baile.

»Con lo blanco de la ropa
»Compitiendo solo tinto,
»Miraron Juana y la Chaves
»Al Mulato en el borrico.
»Ponte á caballo derecho,
»Juana á Mulato le dijo,
»Porque á quien te viere atado
»No parezcas encojido.
»Y por postrera el Mulato,
»Despidiéndose, le dijo:
»Desde niño temí siempre
»El morir de garrotillo (1).

Nuestro esclarecido ingenio Fr. Lope de Vega Carpio, en la obra titulada *El Peregrino en su Patria,* al describir unas fiestas que en Zaragoza se hicieron por la paz pública en tiempo de Felipe II; dice, que á la puerta del templo de la Vírgen del Pilar « *se hallaba formado un teatro »que adornado de ricas telas obligaba á la vista, lo noble de »la ciudad le coronaba en torno, y estando el pueblo atento »salieron tres músicos que cantaron así.* »

Hombre y Dios, puesto en la cruz,
Joseph Divino vendido,
Cordero inocente muerto
Del mundo al mismo principio.
Isaac obediente al padre,
Sacrificio puro y limpio,
Salomon puesto en su trono,
Capitan de Israel invicto.

(1) Reojifo en su *Arte poetica española* al hablar del baile, se espresa en estos términos: «*Baile*, es diccion española, que se dice de *Bailar*. Tómase en particular por una especie do representacion breve, que porque se danza ó baila en ella se llama *baile*. Consta no mas que de uo solo acto, en el cual nnas veces se canta, otras se baila, (añadiendo los representantes, ó induciendo las danzas, cuando pide la representacion) y otra se representa algun coloquio; y todo eslo en un mismo baile.

Sierpe contra aquella sierpe,
Cesar en su tiempo altivo,
Arbol de fruto estimado,
Trigo para pan bendito.
Cristo, Dios, Hombre, Sierpe,
Cordero, Isaac, sacrificio,
Salomon, Capitan, siempre
Cesar triunfante, árbol, trigo,
Vos sois aquel cupido
De amor vendado y por amor vendido, etc. (1)

Concluido este canto, salió á la escena el que hacia el *Prólogo* á decir su razonamiento. acabado el cual, volvieron á cantar los músicos; y despues se presentaron el *Cuerpo* en hábito de villano, y el *Entendimiento* en figura de un viejo venerable. Al concluir éste su diálogo, presentóse en la escena el *Regocijo,* con un instrumento músico en la mano, y del recitado que tiene con el *Cuerpo,* copiamos lo siguiente:

Cuerpo. —¿Que huéspedes tienes?
Regocijo.—Grandes,
La música, la poesia,
Que dirán cuanto les mandes,
La burla, la cortesia,
Que brindan que no hay mas Flandes.
La honra, la Paz, la Herencia,
Buen suceso, Mocedad,
Dinero, alegre sentencia;
La Victoria, y Amistad,
Salud, y alegre conciencia.
La comedia, rica cosa,
Gracioso entretenimiento
Para ocupar gente ociosa,
Que divierte el pensamiento
De la tristeza enojosa.
He hechado de casa el juego,
Porque á todos revolvia.
Y nos quitaba el sosiego,

(1) Tanto en esta como en las demas composiciones que insertaremos, no pondremos mas que un estracto, como hemos hecho ya en otras de esta especie, por no ser tal vez, demasiado pesados en la narracion.

Y por que hechó el otro dia
Cierto por vida y reniego, etc.

Continúa el recitado, y dice el *Cuerpo.*

Grandes fiestas quiero hacer
Puesto que el Mayo se vaya,
Que creo que salió ayer
Y que pasamos la raya.
Regocijo—Ola, Alegria y Contento.
Cuerpo.—¿Es músico?
Regocijo.—Y grande amigo.

»*Salen la Alegria, y el Contento, de Dama y Galan ricamente vestidos, con sus instrumentos.*

Alegria.—¿Que nos quieres?
Regocijo.—Su instrumento
Traiga cada cual consigo.
Contento.—¿Donde vamos?
Regocijo.—A una fiesta.
Contento.—¿Es boda?
Regocijo.—Una Maya es.
Alegria.—¿Quien?
Cuerpo.— El Alma.
Alegria.—¿Está compuesta?
Cuerpo.—Allá la componen trés,
Y todos tres sobra apuesta.
Contento.—¿Quien son?
Cuerpo.—Son de esta novia la gloria,
Lustre, gala, y ornamento,
La voluntad, la Memoria,
Y el anciano entendimiento.
. . . .
Regocijo.—Ahora bien, la Maya es bella,
Cuerpo ya vamos con vos.
Cuerpo.—Pensad letras.
Alegria.—Que apacible,
Es el cuerpo.
Regocijo.—Es gran persona.
Cuerpo.—Cantad algo convenible
Contento.—Un poco de vida bona
Con la honestidad posible.

El Regocijo, la Alegria, y el Contento, comienzan atañer los instrumentos, y á bailar, cantando los siguientes versos.

Vida bona, vida bona,
Vida, vamonos á la gloria,
Si dios dijo que era vida
Camino, y verdad notoria,
¿Que vida será mas buena
Alma entre las vidas todas?
¿Que camino como aquel
A donde el alma reposa,
Pues si de los cielos sale
En fin á los cielos torna?
Esta tienen por verdad
Divina y humana historia,
Quien otro camino sigue
Va al infierno por la posta,
Vida bona, etc. etc.

Todo esta pieza está salpicada de recitados y diálogos, tanto declamados como cantados; entre estos, copiamos el siguiente por su animacion y buen efecto para la música.

Gula.—Dad para la Maya
Gentil, mi señora,
Mas bale la Fama
Que la hacienda sola.
Regocijo.—Mi vida alegrate toda
Alegrate toda.
Alegria.—Alégrome toda,
Por el contento que espero,
Mas vale la fama
Que todo el dinero.
Cuerpo.—Por mi fé, que quiero daros
Alma, toda mi blandura,
Mi deleite y gustos raros.
Alma.—No quiero bien que no dura,
Ni gustos que son tan caros.
Carne.—¿Mis gustos tienes en poco?
Gula.—Sin duda, carne, soy flaca.
Carne.—Que ya, en fin, no te proboco?
Entendimiento.—Dadie matraza.
Alegria.—Toca Garabato
Regocija.—Toco.

Regocijo, Alegria, Cuerpo, Alma y Entendimiento cantando.

Guarda el coco, niña,
Guarda, niña, el coco:
Guarda carne aquesas motes
Donde no haya resistencia,
Que esta aqui la Penitencia,
Y os dará, dos mil azotes:
Buscad otros Marquesotes,
Que aqui vive Cristo solo:
Guarda el coco, niña,
Guarda, niña, el coco.
Carne.—Yo traeré quien este dia
Gane estatuas de alabastro.
Gula.—Flaca sois, carne, á fé mia,
No sois comprada en el rastro,
Si no en la carnicería.
Todos.—Guarda el coco, niña, etc.

En la ya citada obra, hay insertas tres piezas mas, iguales en estructura á la anterior: Una titulada el *Viaje del Alma*, ejecutada en Valencia: Otra que en Perpiñan representaron unos soldados castellanos en celebridad del patron de España Santiago, en cuya noche dice Lope de Vega «*hubo grandes luminarias, y fuegos, y otro dia en un teatro, una representacion, que desde Barcelona habian traido, y conducido á los que la hacian para mayor regocijo de su fiesta;* « (1) y otra tambien ejecutada en Valencia en celebridad del casamiento de Felipe III con Margarita de Austria, en donde hay arias, duos, tercetos, y coros divididos, unos en la escena, y otros dentro alternando, y al mismo tiempo trasformaciones de efecto, como vamos á demostrar copiando el siguiente trozo.

(1) Eo esta composicion, despues del caoto primero por los músicos, el *Prólogo* tieoe un razonamiento magnifico, describieudo los grandes hombres que hemos tenido, y los que descollabao eo aquella época tanto en las cienciaa y en las artes, como en las armas y letras. De dicho razonamiento estan sacados los versos que copiamos en el segundo tomo de esta obra pág. 209.

«Apetito, Ayuno, y Alma, *puesta esta de rodillas, cantan á un tiempo.*

¿Cuando esposo de mi vida
Te verán como desean
Estos ojos y estos brazos
Tristes por tu larga ausencia?

«Detras de un trono que estaba hecho, respondia un coro de música.»

La que vive en la esperanza
De ser mi esposa, y mi reina,
Alma, sabed que ha de ser
Mas limpia que las estrellas.

«Los músicos del Alma volvian á proseguir:»

Cristo gran rey de la gloria
¿A donde habra dignas prendas,
Para que de vuestro piés
Merezca yo ser la tierra?

«Los del coro de adentro respondian asi:»

Con fé, y obras, Alma mia,
Gozarás lo que deseas
Y mas como agora vienes,
Con Ayuno y Penitencia.

«Los del Alma replicaban cantando asi:»

Mostradme á mi desposado
Rey del cielo, porque vea
A vuestro divino amor
El Alma que es suya y vuestra.

«Habiendose el Alma á este tiempo levantado por una invencion, casi un estado del suelo, con música de chirimias, se descubria una cortina, y en una nube se veia el Amor divino, vestido de la figura de Cristo, sobre un calvario, á cuya cruz estaba arrimado, y á sus piés la muerte, y el demonio, y proseguia la música diciendo:»

Esto es mi querido hijo,
Este es mi amor alma bella,

Que en este campo de cruz
Fué vencedor de esta guerra.
Alma.—Señor, que merezco veros?
Amor —La fama de tu limpieza
Gran fuerza tiene, alma mia,
Y tan grande que á Dios fuerza.
Alma.—Cuando os casareis con migo?
Amor.—Alma, Margarita, perla
Hermosa, Casta, Divina,
Ya van por tí, aguarda, espera.

«*Cerrandose la Nube, y la cortina, decia la música:*»

Esperad casada
No lloreis doncella
Que ya vuestro esposo
Camina á Valencia.

«*Respondia la música del Alma:*»

Venga el rey mi esposo
Norabuena venga
Que hasta ver sus ojos
No la tendre buena.

La *Loa*, se componia tambien de parte recitada, y parte cantada, siendo deribada dicha palabra de la latina *Laus*, porque era una alabanza al auditorio, ó alguna persona principal, ó á la festividad en que se representaba. La *Loa* no formaba siempre parte de la comedia que despues se hacia, porque aun cuando servia de prólogo ó prelúdio antes de la representacion, nada contenia de esta, ejecutándose muchas veces sin comedia. Esta clase de piezas dramaticas, se componian en lo general de un solo acto, una sola escena, y pocos personajes.

En la Loa que escribió D. Antonio Solis y Rivadeneira, para ejecutarse antes de su comedia semi-lírica *Euridice y Orfeo*, cuya representacion se hizo en presencia de Felipe IV, el año de 1640, dice al principio de ella: «*Tocan instrumentos, y van saliendo aun tiempo, por lo alto del teatro, y por la parte de afuera de la cortina, la* Admira-

CION, *y la* IGNORANCIA, *cantando poco á poco hasta hacer mansion en dos nubes, que estarán en los dos lados de la cornisa.»*

Despues de un recitativo cantado por la *Ignorancia* y la *Admiracion*, desempeñado por las actrices cantantes la Borja y la Grifona, canta un coro dentro :.concluido este, hay un diálago representado ; y despues, *buela la cortina, y se descubre el teatro, y en medio del tablado se vé Alcides con la piel del leon, reclinado en el regazo de la Música; y sentadas como en diferentes peñascos, las otras seis artes liberales, con los instrumentos que la significan, y cantan el siguiente coro:*

Tambien tiene armonía y providencia,
Hasta en sus mismos ocios la Prudencia.

Seguidamente canta la *Música*; cuyo papel lo desempeñaba Mariana Romero:

Con las artes liberales
Descansa de su tarea
Alcides, á quien dió el cielo,
Como el valor la elocuencia.
Hoy, que tocan sus alivios
Al de la *Música*, templa,
Con otra atencion suave,
Sus atenciones severas.
Depuesto el peso del orbe,
A la armonía se entrega,
Para ennoblecer el ocio,
Que es necesario á las fuerzas.
La política armonía
Pide estos ocios, que alternan
Sostenidos de quietud,
A fugas de fortaleza.
Que dulcemente; quedo;
Que dulcemente
Interrumpe el cuidado!
Quedo;
Quedo, que duerme:
Dejadle que descanse,

Para que vuelva
Mas fuerte á la batalla
Desde la tregua;
Que aunque ocioso os parezca,
Tambien tiene armonía, y providencia,
Hasta en sus mismo ocios, la Prudencia.

Sigue á este aria un recitado por Alcides, despues del cual hay un trozo cantado en donde toman parte *Ignorancia, Admiracion, Música, Alcides, y coro*; y acabado el canto, *de entre las nubes de lo alto del teatro baja volando el amor y hace mansion en una nube que estará al lado derecho del teatro sobre los bastidores,* desde donde canta lo siguiente:

Admiracion, Ignorancia,
Yo soy, yo soy el Amor,
Yo soy el amor decente;
Pero de vosotras dos,
Como amor, me verá la Ignorancia,
Y como decente, la Admiracion.

Continua un trozo declamado, y prosigue con música.

Pero porque no me arguyan
De que con sombras significa el sol,
Huya la sombra de Alcides,
En tanto que el amor
Se abate ó se eleva á esfera mejor.

Vuelve á recitar y concluye cantando, repitiendo su canto el coro, con el que termina la Loa.

Repetid con dulces cadencias,
En tanto que amor los aires penetra:
Tambien tiene armonía y providencia,
Hasta en los mismos ocios la Prudencia.

Mientras repite el coro estos versos, dice el acotamiento que se lee al pié de esta pieza; *baja el Amor desde la nube donde ha estado, al tablado, y tomando la Lira de las manos de la Música, vuela à lo alto, entrando por el contrapuesto lado: la Admiracion y la Ignorancia se van juntan-*

do desde sus nubes, y en forma piramidal entran unidas por la parte de en medio. Alcides reclinado en el regazo de la Música, desaparece por escotillon; y las Artes entran en sus peñascos, tres por un lado, y tres por otro, cantando todos; y da fin la Loa.

En los sainetes, tambien habia declamacion y canto. *Las fiestas bacanales* del mismo Solis, sainete con que terminó la funcion de la *Euridice y Orfeo*, es cantado en su mayor parte: y tanto la música de la Loa, como la de la comedia y sainete, fué compuesta por el maestro D. Antonio Lopez: distinguiéndose entre las alegres piezas de que se componia, un aria y dos coros de *Las fiestas bacanales*, por su originalidad y buen conjunto de voces é instrumentos. Uno de estos coros dice asi:

A las fiestas y juegos de Baco,
Ninfas, venid, saltad y correr,
Que á las cabezas el vino se asoma;
Y los que las miran lo ven por los piés.

Este coro era cantado y bailado al mismo tiempo, y despues de él, hay una cancion de *Bernarda*, tiple, siguiéndole otra con coros de *Cosme*, gracioso, la que termina de este modo.

Cosme.—Ballemos sentados;
le, le, le,
Que se sube el vino á la cholla,
Y vapores arriba, con él.
Coro.—Ballemos sentados etc.
Cosme.—Re, re, re,
Que se vuelven en erres las eles.
Y toda la runfia del A, B, C
Coro.—Re, re, re, etc.
Cosme.—Mas ay, mas ay, que me duermo;
¿Como no tocan, y tañen á sueño?
Coro.—Mas ay, etc.

Despues de este final de escena, se lee en la acotacion

del sainete lo que sigue: *Caense todos dormidos, tres á un lado, y tres á otro; y se abre el bastidor de la frente del teatro; y aparece un carro triunfal de dos cupidillos, y en él sale el Saráo, que lo hizo Francisca de Castro, la Mal-degollada; y á los dos lados, seis damas de máscaras, con sus hachetas. Sale el carro á la mitad del tablado, y canta la Francisca lo siguiente.*

Canta.—Al arma, al arma, al arma;
Guerra, guerra;
Suenen los clarinetes,
Callen las castañetas.
Al arma, al arma, al arma
Contra los bailes;
Cedan los bailarines
A los danzantes.
Al arma, al arma;
Mueran las Marionas,
Vivan las gallardas (1)
Guerra, guerra;
Callen las cuerdas locas
De las vihuelas,
Y suenen en las Liras
Las cuerdas, cuerdas.

Mientras se canta esta fuga (dice la acotacion), *danzan las seis damas un tornéo, y luego vuelven á tomar sus puestos á los lados del carro, y vuelve á cantar Francisca.*

Sarao.—Míseros bailes del mundo,
Que en la infame inundacion
Del vino estais aprendiendo
Esa torpeza veloz;
Yo soy el noble Saráo,
Que aponer vengo en razon,
Con mis números suaves
Los coros de vuestro error.
A predicaros el juicio
De la Música salió
Ese ejército luciente,

(1) Las Marionas, Gallardas, y Alemanas, eran bailes muy usados en la época de que hablamos; mas la Alemana, era baile de mas tono que los otros dos.

Que persuade sin voz.
Salga la chacona, y salgan
Todos sus compuestos, que hoy
En un torneo defiendo
La gracia, la discrecion,
La hermosura, los aciertos,
La Magestad, y el valor
De la Alemana, Alemana de amor.

Vuelven á danzar las seis damas una Alemana; y mientras danzan canta el Sarao.

Sarao.—Al arma, Campiones
De Orfeo, y de Anfion,
Contra estas cantinelas,
Que el dios Baco inventó;
Mientras callo yó
La hermosura, el agrado,
Y la discrecion
De la Alemana, Alemana de amor.

En esta ária que canta el *Sarao*, se notan tres clases de metros distintos en la poesía; lo que nos hace conocer tanto por ellos, como por el contenido de la letra, que esta pieza de música, constaba de un tiempo vivo llamado entonces fuga, un recitativo ó andante, y un alegro: estructura no copiada, sino original nuestra en las piezas de esta clase.

Este sainete concluye con unas seguidillas bailadas, y cantadas por el *Sarao*, *Bernarda* y *Cosme* cuya letra repite el coro y es como sigue:

Sarao.—Suenen los sonecillos
De sus guitarras,
Para ver si les dura
La vida airada.
Coro.—Suenen etc.
Bernarda.—Oigan el sonecillo
Descabellado,
Con que salen de cuenta
Los cinco pasos.
Coro.—Oigan etc.
Cosme.—Unos despojos frios

Tiene la danza,
Que parecen despojos
De Guarda Damas.
Coro.—Unos despojos etc.

La *Fabula*, segun Renjifo, constaba de dos ó tres personajes de la historia mitológica, teniendo mucha afinidad esta clase de obras, con las Loas, como se vé en la de *Apolo y Dafne* que trae la *Lira Poetica*, aunque incompleta, en donde toman parte Apolo, Dafne, Cupido, y coro de Ninfas. Dicha fábula toda es cantada, y despues del coro de introduccion, tiene un bello recitativo del cual copiamos los siguientes versos. (1)

Dafne.—Peneo, Padre mio
De Cintia recogido al sacro coro,
Y al ombro, y carcax fio,
El arco de marfil, las flechas de oro,
Pues brindas al reposo
Florido catre, pabellon frondoso.
Sea tu tersa plata
Líquido espejo de mi imágen pura,
Que á una beldad, que trata
De lucir castidad mas que hermosura,
Solo con fiel reflejo
Un padre puede ser decente espejo, etc.

Las Mogigángas, Jácaras entremesadas, y Máscaras, eran parecidas á los entremeses, aunque mas cortas, y todas ellas con canto, y algunas con baile á mas del canto. (2)

Muchas son las obras dramáticas del género de las ci-

(1) En 1635 se represeotó en el Palacio del Buon Retiro, una fábula de *Dafne*, coo gran lujo y aparato de tramoya y artificio, ordenada por Cosme Lotti. Creemos qoe la de *Apolo y Dafne* es mas antigua, aunque no lo afirmamos, como ou se puede tampoco afirmar, si de la *Dafne* fué ó no tomado por Calderon, el argumento de la zarzuela *El Laurel de Apolo* quo se represeutó en 1658.

(2) Véase la coleccion de Entremeses, Bailes, Loas, y Máscaras, que bajo el título de *Ociosidad entretenida*, dedicó á D. Pedro Calderon de la Barca, y publicó en Madrid, Andres García de la Iglesia, el año de 1660.

tadas, que se han escrito en España, y pesado é inutil el hacer mas citaciones de ellas; habiendo pro bado hasta la evidencia, no solo que nuestras composiciones teatrales de declamacion y canto, no tubieron principio en las *zarzuelas*, si que tambien no fueron tomadas de las óperas de Quinault y Lulli como parece manifestar Ticknor en su *Historia de la literatura española.*

Dicho autor entre otras cosas espone, que, desde el tiempo en que se ejecutó *la Púrpura de la Rosa* de Calderon, se advierte en los autores dramáticos cierta tendencia á emplear el canto ya en la comedia, ya en otras composiciones mas cortas; tendencia que observa claramente en Matos Fragoso, Solis, y la mayor parte de los autores que alcanzaron á Calderon en su vejez.

Escaso de noticias históricas sobre este particular anduvo el distinguido autor aleman Ticknor, pues que ni Solis pudo alcanzar á Calderon en la vejez, por llevarse diez años de diferencia, y haber compuesto aquel á los diez y siete años de edad, su primera comedia titulada *Amor y obligacion*; ni pudo ser Calderon el espejo de Solis para poner música á sus obras, habiendo este escrito antes de *la Púrpura de la Rosa*, citada por el historiador aleman, varias obras dramáticas para música, y antes que él y Calderon, los mas distinguidos poetas españoles. (1)

(1) Citamos algooas comedias con música de las que recordamos.

De Cervantes.—El Rufian dichoso; La gran soltana, Doña Catalioa de Oviedo; La Entretenida; Pedro Urdemalas; etc. y los entremeses, El Retablo de las Maravillas; La coeva de Salamanca; y el Viejo celoso, etc.

De Lope de Vega.—La Estrella de Sevilla; El Bobo del colegio; La corona merecida; El ausente en el lugar; La niña de plata; La Dama Bobs; El acero de Madrid; Al pasar del arroyo; Las flores de D. Juan; Valor Fortuna y Lealtad; La Dorotea; La hermosura aborrecida; El Villano en su riocoo; El bijo de los Leones; El mayor imposible, etc.

De Tirso de Molina.—El Pretendiente al reves: La villana de Vallecas; Mari-Hernandez la Gallega: El condenado por desconfiado; Por el sótano y el torno;

Dice Ticknor, que la primera comedia formal que se cantó entera, fué *la Púrpura de la Rosa.* (1) Tambien en esto padece un grave error: lo uno, porque á esta obra su autor la llamó *zarzuela*, y por consiguiente siendo estas composiciones un compuesto de declamacion y canto, no estaba bien apropiado tal nombre: y lo otro, que leyendo tanto la Loa que antecede á dicha pieza, como la pieza misma, no puede desconocerse que se compone de las partes características de este género de composiciones.

La narracion inexacta de estos hechos por Ticknor, no es culpa suya, sino de los escritores españoles que de esta materia se han ocupado con tan poco interes y tan inexactos datos, como vemos en la *Poetica* de D. Ignacio de Luzan, en el *Poema histórico del teatro español* por Don Julian de Castro, y en otras varias obras de las cuales ha-

La villana de la Sagra: D. Gil de las calzas verdes: Desde Toledo á Madrid; El Burlador de Sevilla y convidado de piedra: El Rey D. Pedro en Madrid; etc.

De Moreto.—El Desden con el desden; El poder de la amistad; Antioco y Selauco; La Fuerza de la Ley: La misma conciencia acusa; San Francisco de Sena; Lo que puede la aprension: No puede ser; La Fuerza del natural; Primero es la honra; El licenciado Vidriera; Industria contra fineza; El caballero; El valiente justiciero: El Lindo D. Diego: Los Jueces de Castilla; El mejor amigo el rey, etc.

(1) En el tomo 3.º de su *Historia de la literatura española*, se lee lo siguiente: «La primera tentativa hecha para introducir música en las funciones dramáticas fué, segun hemos visto, en 1630, obra de Lope de Vega, cuya égloga intitulada *Selva sin amor*, se cantó delante de la córte corriendo con el arreglo de las decoraciones y ornato del teatro italiano, Cosme Lotti, cosa dice el poeta, enteramente nueva en España. Siguiendo mas tarde las tonadillas especie de entremeses que se cantaban en vez de romances en los entreactos de las comedias. Distinguiéndose mucho en este género un tal Benavente antes del año 1645 en que se publicaron sus obras. Pero la primera comedia formal que se cantó entera, fué la *Púrpura de la rosa* de Calderon representada el año de 1659 con su correspondiente música, en el teatro del Buen Retiro para solemnizar el casamiento de Luis XIV y de la infanta Maria Teresa; obsequio dispuesto en honra de los altos personajes que en aquella ocasion pasaron á España, y á quienes por un acto de galanteria se creyó deber entretener con un espectáculo por el estilo de las óperas de Quinault y Lulli, diversion favorita á la sazon de la córte de Francia.»

brá sin duda alguna sacado sus noticias el historiador á quien nos referimos (1).

Antes de *la Púrpura de la Rosa,* ejecutada en el año de 1659, hubo *zarzuela*, puesto que estos espectáculos tomaron tal nombre al principio del reinado de Felipe IV: y aun que no todas las representaciones con música que siguieron á este bautismo, llevaron aquel nombre, pues se titularon unas, *fiestas cantadas*; otras, *fiestas de zarzuela y representacion música*; y otras *fiestas reales*; la ra–

(1) Dice Luzan en el capítulo 1.° libro 3.° de su Poetica. «Se ofreció por entonces ocasion de lucir aquel estilo de rosicleres en los dramas con música que se representaban en palacio, adornados con toda la máquina y decoracion teatral que nos vino de Florencia. La primera funcion de esta especie, fué *La selva sin amor*, égloga de Lope de Vega que se representó cantada á SS. MM. y AA. antes del año 1630: cosa nueva en España como dice el mismo Lope. Siguierouse despues otros dramas representados y cantados, con que el cardenal infante D. Fernando divertia á la córte en su casa de campo de la zarzuela, á los cuales dieron nombre de *zarzuelas* por el sitio donde se empezaron á representar. Agradó mucho esta invencion, que perfeccionada por buenos poetas y buenos músicos, pudiera ser un equivalente de la ópera italiana, y mas adaptada que ella al genio y gusto de nuestros nacionales; y como admitia grande aparato, tuvo frecuente uso en las celebridades y diversiones palaciegas desde entonces hasta principios de este siglo. (Siglo XVIII). Eran obras que se encargaban por la córte á los poetas mas estimados como Calderon, y despues de él D. Agustin Salazar, D. Francisco Bances Candamo y otros.»

Dice Castro: «Don Pedro Calderon gloria de España:
El cual uniendo dulce y soberano
Lo tierno, lo chistoso y cortesano
De la selva de amores en la falda,
Mereció de Minerva la guirnalda,
Logrando dignos timbres inmortales
Los autos que escribió sacramentales.
Este divino fenix, que al sol vuela,
Hizo en España la *primer zarzuela*,
O representacion de dos jornadas,
De la armoniosa música ilustradas,
A quien por esquisita y primorosa
La púrpura (la puso) *de la Rosa*,
En el año que al mundo ser compete
De mil seiscientos y cincuenta y siete. etc.

zon natural convence, que esta clase de representaciones, fueron muchas y buenas en la esplendente córte del gran Felipe, antes de que *la Purpura de la Rosa,* tan citada por algunos autores, apareciese en la escena. *El Castillo de Lindabridis, Fieras afemina amor, Fortunas de Andrómeda y Perseo, El jardin de Falerina, Eco y Narciso, El golfo de las sirenas, Apolo y Climene, Argenis y Poliarco, El hijo del sol faeton, La venganza de Diana, Dafne, Alfeo y Aretusa, Hércules y Anteo, Celos aun del aire matan, Los tres mayores prodigios, El nacimiento de Cristo, Los amores de Diana. La majestad en la aldea, El laurel de Apolo,* y otras muchas del mismo Calderon, ya con el nombre de *fiestas cantadas, representaciones con música,* ó *fiestas reales,* (1) son los comprobantes mas verídicos de nuestras palabras.

Sin creernos infalibles, antes al contrario, prontos á rectificar cualquier error cometido cuando se nos presenten datos mas verídicos de los que esponemos, fundados en opiniones que hasta la presente tenemos por ciertas, tanto por los hechos diversos de la época, cuanto por lo que la sana razon dicta; vamos á manifestar el porque se les dió el nombre de *Zarzuelas,* á algunos de los espectáculos líricos ya conocidos y aceptados con aplauso por los españoles bajo otros diferentes nombres.

En el año 1622 y en el dia 8 de Abril, (2) segun el autor de la *Memoria sobre el origen del melodrama mo-*

(1) Nuestro amigo el distinguido y esclarecido literato y erudito D. Joan Engenio Harzenbusch, dice; que las *fiestas reales,* casi constituian una especie particular de drama, siendo algunas puramente comedias de capa y espada, pero las demás unos dramas palaciegos con espectáculo de música.

(2) Aunque hasta el 28 de julio de 1622 no se abrieron los teatros en Madrid por la muerte de Felipe III, en marzo de 1621, las fiestas por el advenimiento al trono de Felipe IV se hicieron mucho antes; y las dadas en palacio, empezaron en el mes de marzo.

derno, y el autografo de Teixidor, se ejecutó en el teatro del real sitio de Aranjuez, un drama armónico titulado: *La gloria de Niquea libre de los encantos de su hermano Anaxtarax, por Amadis de Grecia*, con dos bailes pantomímicos, decoraciones y prespectivas magníficas, orquesta numerosa, y dividida en coros de instrumentos de varias clases.

El recopilador de las poesias de D. Juan de Tarsis, conde de Villamediana, y autor de dicha pieza dramática, en su prolija descripcion de todas las decoraciones y trajes, solo nos la presenta como una pieza mista de canto y verso; mas el citado escritor francés, y Teixidor, afirman que toda fué cantada.

Este drama armónico, fué ejecutado por mujeres, siendo repartidos los personajes que hay en él, del modo siguiente.

La reina de la hemosura.	LA REINA DOÑA ISABEL.
Niquea.	LA INFANTA DOÑA MARIA.
La corriente del Tajo.	DOÑA MARGARITA TOBÁRA.
El mes de Abril.	DOÑA FRANCISCA TOBÁRA.
La Edad.	DOÑA ANTONIA DE ACUÑA.
Amadis.	DOÑA ISABEL DE ARAGON.
Daniel su escudero.	DOÑA MARIA SALAZAR.
Dantéo, pastor del Tajo.	DOÑA BERNARDINA DE BILBAO.
La Aurora.	DOÑA MARIA DE ARAGON.
La Ninfa Aleida.	DOÑA ANTONIA MENDOZA.
Lucano.	DOÑA JOSEFA TOBÁRA.
La Ninfa Aretusa.	DOÑA MARIA DE GUZMAN.
La noche.	UNA NEGRA DE LA CÁMARA DE LA REINA, FAMOSA CANTORA.

Todas las antedichas señoras, eran damas de la reina, y oriundas de las casas mas nobles de España; y todas ellas dotadas de muy buenas voces, y peritas en la música. Los coros fueron cantados dentro de bastidores

por los profesores de la real capilla de S. M., y del mismo modo ejecutado el papel de *Anaxtarax* en el infierno.

Esta funcion inventada por la reina Isabel sustentadora del buen gusto en la música, fué muy del agrado de Felipe IV, y aplaudida y encomiada por la brillante córte de tan poético y poderoso monarca: pero un incidente desagradable destruyó las ideas encantadoras que de dicha fiesta musical habian brotado. De resultas del cansancio consiguiente á una representacion tan larga, la reina y demás señoras que tomaron parte, cayeron enfermas, y la infanta Doña María, hermana del rey, enferma de algun cuidado. Este desgraciado incidente, dió motivo á que se retrasase la vuelta de la córte á Madrid, y á que prohibiese S. M. en palacio, las representaciones cantadas desde el principio hasta el fin; pudiéndose solo hacer en las arias, coros, y trozos de los razonamientos mas interesantes.

Tal mandato se llevó á cumplido efecto; y habiendo sido la primera representacion que en la córte se dió, despues de dicha Real órden, una pieza en dos jornadas, ejecutada por mandato del cardenal infante de España D. Fernando, en su casa de campo llamada la Zarzuela; tomaron de ella el nombre las representaciones en dos actos, mistas de canto y declamacion, pero no todas las composiciones de este género ejecutadas en la córte de S. M.

Si la *Selva de amor sin amor*, de Lope de Vega, se representó en Madrid en 1623, en las fiestas que hizo la Villa por la venida del príncipe de Gales, á pedir la mano de la infanta Doña María, y no al regreso de Felipe III, como ya dijimos en nuestro segundo tomo; este drama en música que siguió á la *Gloria de Niquea*, es un com-

probante de lo que venimos relatando; pues aunque cosa nueva en España, como dice Lope, lo seria tal vez, á mas de lo espuesto en otro lugar, por haberse cantado ante el público, y no en el palacio de los reyes donde eran costumbre esta clase de producciones; y por el mayor adorno ó gusto en las decoraciones, de como generalmente usaban en los teatros que para el público servian.

La primera funcion lírico-dramática que se dió en el palacio de la Zarzuela, fué la ejecutada el año 1628, con la representacion en dos jornadas: *El Jardin de Falerina,* de D. Pedro Calderon de la Barca (1), con música de D. Juan Risco, de cuyo talento nos ha dejado un claro testimonio D. Luis de Góngora en el soneto que empieza:

> Un culto risco en venas hoy suaves
> Concentuosamente se desata, etc. (2)

Como se vé por el nombre de, *representacion en dos jornadas*, con que Calderon bautizó esta obra; ni le dió

(1) Segun la opinion de Perez, el *Jardin de Falerina*, fué la primera representacion que tuvo lugar en la casa de campo de la Zarzuela: y así parecen confirmarlo los primeros versos que dice *Falerina*:

> Para nadie piadosos mis oidos,
> Galan jóven, hermosa dama, fueron
> De cuantos de este escollo trascendieron
> Piélagos y montañas
> Al duro corazon de sus entrañas,
> Donde de amor la amenazada ira,
> Quizá mas que mi estudio me retira.....
> — Pero esto no es de aquí; y así, prosigo.

El sitio de la Zarzuela está en la provincia de Segovia, entre varios cerros, y próximo á las sierras de Guadarrama.

(2) D. Juan Risco, segun los datos que hemos podido recoger, fué maestro de capilla en la Catedral de Córdoba, desde el año 1616 hasta el 1637. Era hombre de grande ingenio y travesura en la música, con especialidad en el género alegre; así es, que su renombre en esta clase de composiciones, le valieron ir muy á menudo á la córte de Felipe IV, y ser obsequiado de este monarca con dá-

la importancia de melodrama, comedia, ó fiesta cantada, ni el escaso mérito de loa, sainete, ó entremés: por lo que siendo un género dramático-lírico-bailable, de cortas dimensiones, de escaso argumento, situaciones semi-fantásticas, y sin nombre determinado hasta entónces; se le caracterizó con el de *Zarzuela,* por el sitio en que se representó la primera vez esta clase de composicion, literariamente hablando, mas no por la novedad del canto en medio de la declamacion, puesto que probado queda su antigüedad en muchas producciones tanto poéticas como dramáticas.

Por lo espuesto, nos parece no ser muy adaptable á el objeto, la definicion que el *Diccionario de la academia de la lengua*, y otros autores, dán á la palabra *Zarzuela*; y mucho menos este nombre, puesto á las producciones lírico-dramáticas que hoy lo llevan.

El nombre de Zarzuela, en nuestra pobre opinion, deberia ser esclusivo de los pueblos que lo tienen en las provincias de Badajoz Cuenca, Albacete, Cadiz, Guadalajara, Madrid y Segovia (1); mas no para caracterizar un

divas y elogios merecidos. Sus villancicos alcanzaron gran celebridad, particularmente el dedicado á D. Fr. Diego de Mardones, que le valió loa elogios de Góngora En las loas, fiestas cantadas y zarzuelas qne compuso, manifestó su privilegiado genio, y sus grandes conocimientos; así como tambien en sus obras religiosas, compitiendo con los primeros maestros de su época

(1) Del *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* de Madoz, estractamos las siguientes noticias.

Zarzuela: caserio en la provincia de Badajoz, partido judicial de Fregenal de la Sierra.

Zarzuela : pequeño arroyo que nace en la provincia y partido judicial de Cuenca, lleva su curso por Torrecilla, y se incorpora al *Júcar*. Sus aguas mueven tres molinos harineros.

Zarzuela: villa con ayuntamiento en la provincia y partido judicial de Cuenca, distante tres leguas de esta capital.

Zarzuela: caserio en la provincia de Albacete, partido judicial de Hellin.

Zarzuela; cortijada en la provincia de Cádiz, partido judicial de Algeciras.

género de espectáculos tan distinto del primitivo que llevó tal nombre, sin haber sido este, ni aun en el tiempo de su creacion, el que caracterizára todas las obras compuestas de música, declamacion, y baile.

Los espectáculos lírico-dramáticos, llegaron á su mas radiante apogeo en el reinado de Felipe IV; y las fiestas reales dadas en la córte de este monarca, fueron el original de dondo se copiaron muchas de las celebradas en Francia, en la córte de Luis XIV. Por temor de aparecer pesados en la narracion de los hechos, no copiamos las que han llamado nuestra atencion en los códices impresos y manuscritos que hemos leido: mas para que se tenga una idea de la magnificencia de ellas, copiaremos el plan que presentó Cosme Lotti para la fiesta que con el título de *Circe*, habia de tener lugar en el estanque grande del Buen Retiro, que D. Casiano Pellicer inserta en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia en España*, y que se llevó á cumplido efecto, escribiendo sobre el dicho plan los ingenios D. Antonio Solis, D. Francisco de Rojas, y D. Pedro Calderon, el drama lírico titulado: *El mayor encanto amor*, representado segun D. José Pellicer, el dia 2 de julio de 1640, cumpleaños de S. M. la Reina (1).

Zarzuela de Galve: aldea del ayuntamiento de Valverde, en la provincia do Guadalajara, partidu judicial de Atienza.

Zarzuela de Jadraque: lugar con ayuntamiento en la provincia de Guadalajara, partido judicial de Atienza.

Zarzuela del Monte: desp. en la provincia de Madrid, partido judicial de Alcala de Henares.

Zarzuela del Monte: lugar con ayuntamiento, de la provincia y partido judicial de Segovia.

Zarzuela del Pinar: lugar con ayuntamiento, de la provincia de Segovia, partido judicial de Cuellar.

(1) En el año da 1636, para celebrar la fiesta da San Juan, se hicieron tambien grandes funciones en el *Buen Retiro*, da músicas, embarcaciones danzas y

«Formaráse en medio del estanque una isla fija, dice el documento á que nos referimos, levantada de la superficie del agua siete piés, con una subida culebreante que vaya á parar á la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto, lleno de desgajadas piedras, y adornado de corales y otras curiosidades de la mar, como son perlas y conchas diferentes, con precipicios de aguas y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos, en el cual se verán algunos de los dichos árboles con figura humana, cubiertos de una corteza tosca; y de sus cabezas y brazos saldrán entretegidos y verdes ramos, de los cuales han de estar pendientes diversos trofeos de caza y guerra, quedando esta forma de teatro alumbrado de luces ocultas, en poca cantidad: y dando principio á la fiesta, en la cual se oirá un estrepitoso murmurio y ruido, causado de las aguas, se verá venir por el estanque un grande y soberbio carro plateado y argentado, el cual han de tirar dos monstruosos pescados, de cuyas bocas saldrá continuamente gran cantidad de agua, creciendo la luz del teatro como se fuere acercando; y en la superficie de él ha de venir con majestad y bizarría la diosa Agua, de cuya cabeza y curioso vestido saldrán infinita copia de cañitos de ella;

bailes, llamando la atencion entre todas, la Fiesta real de Calderon, titulada: *Los tres mayores prodigios*, representada en tres teatros diferentes, dispuestos de manera, que el público pudiese disfrutar á un tiempo y sin confundir lo que se ejecutaba en ellos, que figuraba las tres partes del mundo: Europa, Asia y Africa. Entre jornada y jornada, hubo tres entremeses, y otros tantos bailes, uno de ellos de monos, y una danza de treinta y ocho personas. Esta fiesta se repitió la noche de San Pedro del mismo año, y tanto por el mérito de ella, cuanto por ser los dias de su autor, el rey Felipe IV con gran contentamiento de su córte, confirió el hábito de Santiago á D. Pedro Calderon de la Barca.

y así mismo se verá salir otra gran cantidad de una urna en que la diosa ha de ir inclinada, que caerá mezclada con diversidad de peces, que jugando y saltando en el precipicio de la misma agua, y culebreando por todo el carro, vendrán á caer en el estanque. Esta máquina admirable ha de venir acompañada de un coro de veinte ninfas de rios y fuentes, las cuales han de ir cantando y tañendo á pié enjuto por encima de la superficie del agua en el estanque; y cuando pare esta hermosa máquina en presencia de Su Magestad, la diosa Agua dará principio á la escena representando la Loa; y acabada esta, se oirán diversidad de instrumentos, volviéndose á salir del teatro con el mismo acompañamiento y música. Y apenas habrá desaparecido, se oirá un estrepitoso son de clarines y trompetas bárbaras; y haciendo salva de mosquetes y artillería, se oirá decir, *tierra, tierra*, y se descubrirá una grande, hermosa y dorada nave adornada de flámulas, gallardetes, estandartes y banderolas, que con hinchadas velas llegará á tomar puerto recogiéndolas y echando las áncoras y amarras, donde se descubrirán Ulíses y sus compañeros, que rindiendo gracias á los dioses por la descubierta tierra, tratarán de los infortunios pasados y de las presentes necesidades, no habiendo alguno de ellos que se atreva á desembarcar, aun para buscar refresco, temerosos de los peligros sucedidos; por cuya causa, echando suertes, diez y ocho serán constreñidos, por tocarles, á entrar en la chalupa; y saltando temerosos en la isla, se les pondrán delante infinidad de diferentes animales, como leones, tigres, dragones, osos y otros diferentes, con que espantados y llenos de terror se aunarán en forma de escuadron para defenderse; mas los animales, con humano entendimiento, se les acercarán haciéndoles caricias: en cuyo instante se oirá

una triste música y cancion, que saldrá de entre los árboles y plantas, que con forma humana se hallan transformados, á cuyo sonoroso ruido los animales, parte de ellos en pié, y parte en sus mismas formas, harán un estraordinario baile; y mientras lo prosiguen y continuan, se oirá un espantoso terremoto con alteracion del aire, que despidiendo relámpagos con un terroroso trueno, arrojará un rayo velocísimo que herirá en la cumbre y superficie del monte, arruinándole, de forma que desgajado y desunido en muchas piezas, vendrán á caer en diferentes partes del teatro, con cuyo suceso se desaparecerán los animales y cesará la música, y quedarán llenos de terror los caballeros, viendo en el sitio y lugar donde estaba el monte situado, aparecer un riquísimo palacio, adornado de entretegidos de diversos colores y piedras preciosas, con bizarra y bien entendida arquitectura, con columnas de ágatas y cristales, y basas, capiteles y cornisas de oro, con diferentes estátuas de bronce y mármol, colocadas segun la obra en sus debidos lugares. Y el espantoso y horrible bosque en el mismo tiempo se ha de transformar en un jardin delicioso y ameno, cercado de una fábrica soberbia en forma esférica, con corredores y lonja; y en medio de los deleitables repartimientos, ha de tener fuentes de agua viva, cenadores, calles encubiertas y diversidad de animales domésticos, que por el delicioso jardin se han de ir paseando; y al aparecer de esta nueva maravilla, se verá con prodigio notable alumbrar el teatro con claridad tan grande, como si el sol le ministrase su luz, la cual ha de proceder y resultar de la reverberacion que harán las joyas del rico y suntuoso palacio, y por dos grandiosas estrellas que con singular y notable luz han de salir de entre las ondas y aguas del estanque; y en el plano de

las lonjas y corredores de palacio, en el arco de en medio, se ha de ver sentada en un trono de grande magestad Circe, compuesta con un bizarro y rico vestido á la persiana, asistida de muchas damas y doncellas, de las cuales unas han de andar cogiendo yerbas y flores, que han de colocar en dorados cestillos, y otras han de recoger en vasos de cristal aguas diferentes para el ejercicio y uso de la maga y de sus encantos: y Circe con el semblante grave y compuesto, teniendo una dorada vara en la mano, y en la otra un libro en que lea, estando presentes y admirados de tanto suceso los tímidos compañeros de Ulíses, hará que asegurados de una de aquellas damas, sean llevados á su trono y presencia, donde con el semblante agradable y engañoso, les preguntará quien son y que fin los ha traido á aquella isla. A que ellos responderán, refiriendole los sucesos de la guerra de Troya y los demás que les han acaecido hasta aquel dia, y le pedirán merced y socorro para la desmantelada y desproveida nave; y ella, fingiéndo compadecerse de su desgracia y miseria, se le prometerá; y bajando del trono donde hasta entonces estará colocada, herirá la tierra con la dorada vara; y al instante se levantará de ella una esplendida mesa, en cuyo convite les hará ministrar una bebida, en una copa dorada, que les transforme en cochinos, esceptuando á uno de ellos que, huyendo semejante transformacion y los engaños de la maga, se entrará en la chalupa que con los demas dejó en la playa, é irá á dar la nueva del suceso á Ulíses: y ella con rabia enojosa por la fuga del compañero, herirá los transformados en cochinos con la vara, haciéndolos llevar á la caballeriza, con gracioso entretenimiento, resultado de su gruñir; y hará que uno de ellos, que le parece de lindo humor, ande en pie y hable naturalmente como hombre; y sirviendo

este de gracioso, hará entretenidas burlas y graciosos juguetes con las damas, acostándoseles en sus regazos, y ofreciéndolas servir de perrillo de falda; y aficionado de una de ellas, se enamorará, á la cual despues hará Circe que se transforme en figura de mona, celosa y enfadada de que al puerco le pareciese mas agradable y hermosa la presencia de ella que la suya: de lo cual resultará una alegoría gustosa y entretenida, pues la dama, viéndose transformada en mona, y teniendo gran discordia con el cochino, le reprehenderá debajo de esta metáfora los vicios y torpezas de los hombres; y el cochino con otra alegoría semejante, debajo de la metáfora y trasformacion de mona, reprehenderá lo de las mujeres. En cuyo intermedio, habiendo llegado á la presencia de Ulíses el caballero que huyó los peligros y engaños de Circe, y referídole el suceso lastimoso de sus compañeros, le moverá á piedad tan grande, que le obligue á buscar socorro, y tomando tierra en la chalupa, se oirá llamar sin saber de quien; y buscando la causa de esta voz, reparará en que la pronuncia uno de aquellos caballeros, que vestido de rústica corteza, están en árboles transformados, el cual le exhortará á que no pase adelante, ni se esponga á la evidencia del peligro que le amenaza, sino que huya de los encantos de aquella isla, originados de los engaños de Circe, de su magia y amores libidinosos: de que admirado Ulíses le preguntará quien es y porque causa con forma tan inhumana se halla encantado. A que él, con sentimientos grandes, le referirá que es uno de los compañeros del rey Pico y las tragedias y sucesos lastimosos que por ellos y su rey han pasado, quedando todos, por última desdicha, unos transformados en árboles, y otros vagando en figuras de diversos animales por el bosque. Por lo cual Ulíses, compasivo y confuso, se resolverá á intentar la restauracion de

todos en la conquista de aquella empresa, á cuya ejecucion apenas se moverá, cuando vea venir por el aire con hermosos cambiantes y reflejos á Mercurio, el cual como embajador de Júpiter le traerá una flor para que salga bien de la aventura en que se halla empeñado y de los engaños y encantos de Circe: apenas Ulíses le habrá rendido gracias cuando en su presencia, rompiendo los aires, se volverá al cielo; y Ulíses cobrado el aliento, y asegurado del suceso, con nuevo ánimo llegará á dar vista al admirable palacio, en el cual se verán nuevos prodigios, pues al desaparecer el trono en que Circe estaba sentada debajo del arco de en medio de las lonjas y corredores, se descubrirá una hermosísima portada, por la cual se representarán á la vista unos lejos opacos, que causen notable admiracion; y mientras Ulíses, dejándose llevar de la que le causa tanto podigio, está suspenso, se le ha de poner delante el compañero transformado en cochino gracioso, el cual conociéndole, ha de llegar á abrazarle, y con su sucio bocico le ha de procurar oscular, llamando á sus compañeros, los cuales gruñendo con gracioso modo le cercarán haciendo una fiesta ridícula; y él compadecido de su miseria, los acariciará, pidiendo al hablante puerco, que le introduzca con la maga Circe; y haciéndolo, los demás, temerosos de mayor daño, sintiendo su presencia, huirán dejando solo á Ulíses, á quien con agradable forma recibirá la maga, convidándole á beber, y haciendo le trajeran la misma copa que á sus compañeros. Se escusará Ulíses, amenazándola para que los ponga en libertad: y negándolo ella, provocará el enojo y furia de Ulíses para poner mano á la espada; pero viendo que sus amenazas no son de provecho, ni el acero, trocará la ira y furor en halagos y caricias; y fingiéndosele muy enamorado, le ofrecerá quedarse con ella, siguiendo su voluntad y gustos, con que

le vuelva á su primera forma los compañeros, lo cual le ofrece Circe, y enamorada de él le acaricia; y llevándose consigo los compañeros, les hará lavar en una hermosa fuente, con cuyas aguas quedarán vueltos en su primer figura de hombres, esceptuando al gracioso, que por su gusto y entretenimiento ha de quedarse transformado, sacando por efecto de su fatiga y lavatorio, que se le ha de alargar el hocico, y le crecerán y nacerán de repente orejas como de jumento: con lo cual fatigado y rabioso dirá graciosos y entretenidos dichos, y pedirá á Circe le vuelva á su forma humana, y á Ulíses que se lo ruegue, y á sus compañeros de la misma forma; y ella le ofrecerá hacerlo, cuando haya hecho penitencia, en aquella figura, de haberle parecido mas bien la hermosura de la dama transformada en mona, que la suya. Y estando en esto se aparecerán en el estanque seis barcos ó chalupas, gobernados y guiados por seis cupidillos, en los cuales hará Circe que entren los compañeros de Ulíses, señalando á cada uno una dama con quien se entretengan, y al cochino gracioso la transformada mona, y ella entrará con Ulíses en el suyo; y cantando al son de diversos instrumentos, andarán por el estanque, pescando con cañas peces frescos, que siempre que arrojen el sedal, picarán en el cebo, y presos del anzuelo, los sacarán saltando y bullendo; solo el gracioso transformado en cochino, en lugar de sacar peces frescos, sacará pescado muerto y salado como es abadejo y tollo; y con este entretenimiento gracioso han de formar los barquillos una media luna, en cuyo centro se ha de hallar el de Ulíses y Circe, que estando en esta forma ha de mandar al mar, por dar gusto á su nuevo amante, que haga salir y aparecer sobre sus ondas la diversidad de peces y mónstruos marinos que tiene en sus entrañas. A cuyo precepto y órden se verá henchir el es-

tanque de diversidad de peces grandes y pequeños, los cuales jugando entre sí, han de arrojar por boca y narices gran cantidad de rocios de aguas odoríferas, que esparcidas por los circunstantes les cause fragancia y suavidad al olfato. Y estando en esto, ah de venir y aparecer de repente por el estanque la Virtud en forma y figura de maga, sentada sobre una gran tortuga marina; y vista de Circe, por venir transformada en la figura de maga, grande amiga suya, se alegrará con ella, y le dará el parabien de su venida: con lo cual desembarcarán todos en un florido prado delante del palacio, donde se sentarán; y allí confabulando de diversas cosas, y agradeciendo mucho la venida de la amiga, por festejarla hará Circe que por el estanque venga un gracioso escuadron de sirenas y tritones, los cuales harán en el agua un estravagante, admirable y jamás visto ni oido baile, al fin del cual, desapareciendo estos, y vueltos Circe, la Virtud y Ulíses, á su confabulacion y entretenimiento, le preguntará Circe á la Virtud la causa que le ha movido á dejar sus estudios y entretenimientos mágicos por venirla á visitar; y ella le responderà que el fin de su venida han sido los amores de Ulíses, á quien desde que nació le tienen destinado para sí, habiendo logrado en él muchos respetos y ternezas amorosas, las cuales le obligan á buscarle y á venir por él, sacándole de entre sus manos, porque su grande amor no le permite reposo, ni reparos de amistades antiguas con Circe. Y oyendo estas razones los compañeros de Ulíses, admirados del suceso y confusos, lo estrañarán, y por no reconocer á la Virtud con el disfraz de maga, la tendrán por loca. Mas Circe, riéndose, y teniendo por cosa de entretenimiento lo que su amiga decia, se burla de ella, no obstante que recelosa, por asegurarse, hará que Ulíses y sus compañeros formen un torneo de á pié, apareciendo de repente la va-

lla. A que apenas darán principio, cuando la Virtud celebrando el talle, la gallardía, las acciones y valor de Ulíses, causará tan grandes celos en Circe, que hará suspender el torneo, y desaparecerá la valla, mandándole á la Virtud que luego al punto se salga de la Isla ; mas ella no querrá , sino es llevándose consigo á Ulíses: con lo cual Circe rabiosa y enojada hará grandes conjuros, caractéres, figuras y encantos para vencerla y echarla de allí, los cuales obrarán en el aire y en la Isla grandes portentos y vistas prodigiosas, que no podrán hacer daño alguno á la Virtud, la cual lo vencerá todo; y hallándose Circe sin poder para vencerla, se irá enojada, dejándose á la Virtud sola con Ulíses, la cual se le descubrirá y dirá quien es, reprendiéndole su modo de vida, y afeándole su femenil trato le dirá si es aquel el que le había sacado de Grecia y hecho vencer á los troyanos, con los demás sucesos gloriosos de Ulíses. El cual reconocido y vuelto en su acuerdo, se arrepentirá, y le prometerá seguirla, apartándose de los vicios que hasta allí le han tenido olvidado con lo cual ella le llevará á una fuente, donde mirándose como en un espejo, y viendose tan otro de su antiguo valor y sér, con fija resolucion, se determinará á dejar á Circe. Con lo cual se aparecerá en el teatro, viniéndose hácia Ulíses, un diforme gigante muy viejo, y de venerable barba en hábito de hermitaño, con un baston en la mano, cuya presencia le obligará á preguntarle á la Virtud quien es, y lo que debe hacer con él ; á que ella le responderá : « Este es á quien debes seguir, y con quien debes congratular para salir de una vez de los abismos del vicio, en que has estado metido ». Con lo cual Ulíses se volverá al gigante, y le pedirá lo ampare, y diga quien es, y él se le ofrecerá diciéndole que es el Buen Retiro, y que lo que le conviene para colocarse en el templo de la eternidad y

hacerse famoso, ilustrando su nombre con grandes glorias, es seguir el Buen Retiro; porque menos que siguiéndole, no podrá apartarse de los vicios y amar la virtud, que solo se puede hallar retirándose de todo lo que le pudiere dividir de ella. Con que Ulíses determinado de seguir el Buen Retiro, se abrazará de la Virtud; y estando abrazado con ella, volverá Circe desesperada, mesados sus cabellos y haciendo estremos lastimeros; y viendo á Ulíses abrazado de la Virtud, se volverá á él, y le dirá, si eran aquellas las finezas, los amores, las promesas y los halagos, con que asistiéndola y enamorándola, le aseguraba de su fineza y puntualidad; y le pedirá no la deje, y se valdrá para esto de grandes halagos, y asi mismo de amenazas, de las cuales, burlándose la Virtud, le dirá que no solo á su pesar ha de sujetar á Ulíses; pero que por hacer mayor su trofeo, se ha de llevar todo lo que tiene encantado en la Isla, en cuya ejecucion hará que se desgajen los árboles, y que de sus troncos y concavidades salgan aquellos» (1)

(1) *En la relacion de las cosas mas particulares sucedidas en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y otras partes, desde febrero de 1636 hasta fin de abril de* 1639, se lee lo siguiente: — Asegurando Su Majestad los postreros de Setiembre (1636) de que los progresos de la dieta de Ratisbona, caminaban prósperamente, determinó que sus afectos en celebrarla se manifestasen. Entendido este deseo del señor Conde-Duque, mandó hacer una gran plaza en lo alto del Prado, que no obstante la oposicion de los temporales, que fueron grandes, se acabó felizmente con tan grande admiracion de todos, que pareció cosa de encantamiento: obra elegantísima y de artificio admirable, parto del grave juicio de su autor que supo pensar y ejecutar lo que la humana imaginacion jamás pudiera aspirar ni presumir. Tenia mil quinientos pasos de circuito en cuadro; fabricadas de madera al rededor dos ordenes de ventanas con baluatres, y por el pié rodeadas de andamios y antepechos. Toda la madera pintada al óleo, de color leonado, con mascarones, y brutescos de plata; y toda la cornisa superior coronada de faroles de vidrio, grandes y pequeños, con velas de cera blanca, y en cada columna dos hachas blancas, repartidas con tal proporcion que hacian agradable correspondencia. El balcon de la Reina nuestra señora era una gran sala de madera, verde y oro, resguardada con vidrieras cristalinas, y en la techumbre las ar-

La aficion á los espectáculos de verso y música, y lo popular que entonces se hicieron los cantáres de las fies—

mas reales y de la villa. Los colaterales de las damas, todas las barandillas plateadas, con las armas de todos los reinos de esta monarquia, y delante do ellos las vallas, de azul, eoe dos estafermos, y por los lados do la plaza piutadas en lo alto, eu tarjetas relevantes, las armas de los coadrilleros de la máscara. Domingo en la noche 13 de febrero, (1637) Su Majestad, Dios le guardo, por la capacidad y vecindad, viuo á vestirse casa de Carlos Strata, queen adornos, perfemes, rega_ los, riqeezas y dádivas, mostró la gceerosidad de se áeimo ee servicio de su rey. Salió de alli cerca de laa ocho, precedieedo á Su Majestad dos carros triufales muy graudes, de tan admirable invencion y arquitectura, agujas, basas y pedestales, que la antigüedad' romana no vió tan hermosas maquiuas. Tiraban de cada uno veiute y ciuco bueyes, ee yuetas de á ciuco. Siguierou á Su Majestad diez y seis cuadrillas de á doce caballeros, coe vaqueros, bouetes, capellares y jaeces de plata, bordadoa de aeda ecgra, cou penachos y hachas blancas; que entrando esta majeatad en la plaza(donde ae juzga qee hubo mas de cineo mil luces, hizo tae bermoso y admirable espectáculo, que ni ae puede deacribir ni creer. Hubo estafermo, y Su Majestad rompió tres lanzas de cuatro que corrió. Luego los galopes, cou tales entradas y salidas, circolos, lazos y caracoles, quo solo la atenciou y solicited de Su Majestad ee guiarlos, pudo eu tau ietriecadoa tornoa baeer que eo se errasen. Volvió Su Magestad eoe todos los caballeroa, coe aus bachaa, cerca de las ouce, á desuudarse. »

« Coutinuaroe estos regocijos, y lunes sigeiente, Cortizo, portugués, tuvo á Su Majestad eu la bermita de sau Antonio, cuatro entremeses y una boda de gallegoa cou sus gaitaa, y una folia portuguesa que coustó de ocho mugeres y un hombre, traidos de Liaboa para eate efecto ; y ue jardiu de bueua proporcion, todo fabricado de delces esqeiaitos, árboles, frutaa, plantas y ceadros de flores, con siugular imitaciou ; qne fué raro pensamiento, y do grau traza y artificio. Martes, tevo Pedro Martiuez ee ae bermita grae merieeda y dos eomedias. Miercoles, Cristobal de Medina ee la auya cuatro entremeses y zapateadores ligerisimoa. El Jueves bubo toros de Zamora, que por el causancio del camino y falta de pasto, se rendiau luego. Torearoe algunos caballeroa, y aacaron mecbos caballos beridos; y á D. Diego Carrillo, que dió lanzada, le matarou el caballo. Viernes bubo una justa literaria en que Su Majestad se entretuvo coe mucbo gusto cuatro boras. El aabado fué la Reioa euestra señora á Atocha, y se previuo eua mogiganga de loa secretarios y mieistros de Estado, Hacieeda, Indiaa, y Cámára, que alegró mucbo el domingo cou la graciosa variedad de trajes, ieveucioues, carros, motes y letraa, en que salieron mas de trescieetaa personaa. Luees corrieroe de gala los señnres y caballeros; y jngaroe alcancias, y corrieroe dostoroa; y á la uocbe se representó la comedia de *Don Quijote*, con liudos bailea, y eetremesea. Martes, por último featejo, sacó el corregidor la mogiganga de la villa, de alguaciles, escribanos y otros hombres, qee fueron maa de cuatrocientoa, con graciosos disfrazes é iuveuciones, y anduvieroe muebos caballeros, damaa y otras geetes con maacarillas ».

tas, loas, zarzuelas, comedias y entremeses, reproduciéndose en el hogar doméstico, y en las plazas y calles; fueron causa de que Felipe IV, con el fin de que se estendieran del mismo modo los cantos sagrados, como en otro tiempo sucedió, volviese á introducir en su Real Capilla, la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar; pero mandando al mismo tiempo el mas escrupuloso ecsámen en las letras que se habian de admitir, sujetándolas al fallo de hombres doctos y de celo eclesiástico, y con encargo especial al maestro de Capilla de que la música fuese devota, y libre de los defectos que pudiera hacerla indigna del templo.

Esta costumbre duró en la Capilla Real sin intermision, hasta el año de 1750, en que habiendo muerto D. Jose de Cañizares (en 4 de setiembre) escritor de letras sagradas de villancicos de Navidad y Reyes, mandó el rey Fernando VI, no se cantaran mas esta clase de obras; y que en lugar de ellas se ejecutasen responsorios, siendo el primero que los puso en música, el maestro de Capilla D. Francisco Corselli, quedando estinguida la plaza de poeta, dotada con doscientos ducados que se pagaban por la real hacienda.

Con la ante dicha órden de Felipe IV para la introduccion de los villancicos en su capilla, volvieron á tomar incremento esta clase de composiciones; y habiéndoseles dado mas latitud á las formas poéticas y musicales, haciendo en vez de una cancion, un libreto con su argumento, personajes, recitativos, arias, duos, tercetos y coros, fueron tan en descomedido aumento, como diremos mas adelante, que motivaron la real órden de Fernando VI.

Muchas son las zarzuelas que se ejecutaron desde el año de 1628 hasta 1659, escritas por los mas esclarecidos ingenios de la córte, y los compositores mas dis-

tinguidos; entre los cuales sobresalieron, D. Antonio Lopez, D. Juan Risco, D. Rafael Zaragoza, D. Juan Losada, D. Cristobal Galan, y D. Pedro Rodriguez. Pero tales espectáculos, si bien en su principio, protegidos por la córte llamaron la atencion, tanto por sus argumentos, tomados en su mayor parte de la mitológia, cuanto por su variada música, magníficas decoraciones, tramoyas y trajes; las grandes fiestas lirico-dramáticas de mayores dimensiones y mas fastuoso aparato, fueron causa de que se bastardeasen, y haciéndose sus argumentos mas sencillos y vulgares, dejenerasen en tonadillas que sirvieron con el tiempo para reemplazar á los entremeses.

Los actores, para quienes mas piezas lírico-dramáticas se escribieron en el reinado de Felipe IV, fueron despues de la interesante y poética Maria Calderona, Francisca de Castro, Bernarda Ramirez, Luisa y Mariana Romero, la Borja, Maria de Quiñones, la Patata, Cosme, Godoy, José Romero, Gil Parrado y Juan Rana, este último muy protegido de los poetas y compositores de música, por sus relevantes prendas de actor y cantante, por lo cual fueron muchas las loas, saiuetes, entremeses, zarzuelas y mogigangas, que espresamente se inventaron para él; apareciendo en muchas de ellas su nombre propio, como personaje de la pieza: y hasta una Jácara de Calderon, cuyo manuscrito posee D. Aureliano Fernandez Guerra, segun Hartzembusch, tiene por títuto, *El desafio de Juan Rana.*

En el floreciente estado que dejamos descrito se hallaba nuestro teatro lírico, cuando la Francia despertó de su letargo músico, segun varios autores, en 1673, con *Cadmus et Harmione* primera obra de Lulli, autor á quien segun Ticknor, quisieron imitar los españoles en *la Púrpura de la Rosa* ejecutada en 1659; es decir, 14 años antes de que Lulli diese su primera obra á luz. Esto nos

prueba y confirma, que cada uno de los historiadores estranjeros que de nosotros ha escrito, ha disminuido á su antojo nuestras glorias y adelantos; y nosotros fieles copiadores de todo lo estranjero, hemos admitido sus opiniones traduciéndolas á nuestro idioma sin refutacion alguna en defensa propia, y la tradicion, y nuestro criminal silencio, las han autorizado con el sello de verídicas. (1)

Para celebrar en el año 1657 el nacimiento del príncipe Felipe Prospero, se ejecutó en la córte del Buen Retiro la fiesta de zarzuela titulada: *El laurel de Apolo*, escrita por D. Pedro Calderon de la Barca, y puesta en música por el maestro D. Francisco Losada: y del mismo modo se celebró en 1659 la publicacion de las paces, y bodas de la Infanta de España Doña María Teresa, hija de Felipe IV, con el rey de Francia Luis XIV; ejecutándose otra fiesta de zarzuela de igual género á la anterior, nominada, *la Púrpura de la Rosa*, sin haber podido tener su autor la mas pequeña idea al escribirla, de imitar las obras lirico-dramáticas de Quinault y Lulli, por que todavia no existian. Muy al contrario de esta imitacion, deseosa la córte de Francia de ver comedias á la española, mientras se arreglaban las conferencias que tuvieron lugar en la villa de Irun, en donde se firmaron los tratados llamados *Paz de los Pirineos*; fué á dicha villa una compañía de representantes, por mandato del gobierno, para complacer al cardenal Mazarino y su comitiva. (2)

(1) D. Agustin Duran haciendo referencia á que los alemanes son los que mas han escrito sobre la historia de nuestra literatura y teatros, y los ingleses y anglo americanos, sobre la de Cárlos V, Reyes católicos, Colon, y Méjico, sin escasear medios ni viajes, ni sus gobiernos los ausilios necesarios, dico: « Entre tanto, condenados á un marasmo y apatia incalificable, miramos estupefactos lo que pasa, y sumidos en la pereza dejamos la gloria para otros, y nos dormimos sin cuidado »

(2) El Padre Maestro Fray Enrique Flores en su *clave historial*, se espre-

No creemos pueda dudarse, que el teatro francés fué formado del nuestro reinando Luis XIV; que el cardenal Mazarino el año 1646, llevó á la córte de Francia cantores é instrumentistas italianos que ejecutaron, la *Euridice* de Renuccini y Peri, vista en Florencia el año de 1600; que por el tiempo que medió entre la representacion de esta obra, á la del *Ercules amante*, ejecutada en 1659, no debieron agradar mucho los primeros ensayos del drama lírico italiano; y finalmente, que el entusiasmo por las obras de Corneille, Moliere, y otros autores imitadores de nuestros grandes ingenios, nos colocaban en Francia como soberanos del arte dramático, pues como dice Voltaire, los españoles tenian la misma influencia en los teatros de Europa, que en los negocios publicos.

La música francesa en el reinado de Luis XIV, segun Grétry en sus *Memorias sobre la música*, era pobremente fastuosa, y la italiana, incapaz de pintar los acentos de las pasiones (1). ¿Cual pudo ser entonces la que diera vida y animacion á los drámas líricos franceses? Sin duda alguna la música española, puesto que el teatro español dic-

sa en estos términos: «Las dos potencias de Francia y España se hallaban deseosas y necesitadas de paz: señalóse para el lugar de las conferencias á la villa de Irun, que es frontera de Francia: por ministros se nombraron por parte de España, á D. Luis Mendez de Haro y Guzman; y por parte de Francia, al Cardenal Mazarino. Este llegó á San Juan de Luz, y el primero se mantuvo en Irun, uno y otro con grande y vistosa comitiva. Mientras se arreglaban las ceremonias del congreso, pasó á Irun una compañia de representantes, por haber significado los ministros de Francia, que deseaban ver comedias á la moda española.»

(1) Los españoles dice Arteaga en su *Revoluzzione del teatro italiano*, son amantes de la música, naciendo esto de la inclinacion que tienen al canto y á tañer los instrumentos propios en las fiestas populares, aun la gente mas rústica; mas rústicas tal vez que los italianos, pero mas aptos para despertar las pasiones con sus serenatas urbanas, sus fiestas, zambras, moresca, zapateados, zarabandas, pabanas, fandangos, y otros bailes esparcidos por toda Europa con nombre español, particularmente en Italia, que hoy desdeña confesar, no haber tenido á menos acoger, no solo en el tiempo de su decadencia, sino en el siglo mas ilustrado de su literatura.

taba leyes; la opera española se creó segun Theofile Gautier en el siglo XVI con el carácter de su nacionalidad fuerte y salvage; (1) Ana de Austria, reynaba en Francia y era española; y el carácter y la lengua francesa, han reprobado siempre la afeminacion.

Tanto los primeros melodramas franceses llamados, *Comedié en musique,* como la *Opera comique* y el *Vaudeville*, no son otra cosa que nuestras *representaciones con música,* nuestras *zarzuelas,* y nuestras *loas*; conservándose aun en Francia la costumbre, de ejecutar antes del drama que ha de representarse, una pieza en un acto, como de muy antiguo se hacia en España con las loas.

Si se quiere una prueba de que nuestras melodías sirvieron de imitacion á los franceses para mejorar las suyas, confróntese el romance popular del siglo XV, cuya música copiamos en el segundo tomo número 6; con el *cántico* de Juan d' Albret cantado en el nacimiento de Enrique IV el 13 de diciembre de 1553, que trae Castil-Blaze en su obra titulada; *Teatros líricos de París*: y otros antiguos trozos de música, comparados con canciones de nuestros trovadores catalanes, cuyos cantares aun se conservan entre el pueblo, y podrá juzgarse de la verdad de nuestro aserto. (2)

Si es cierto que la Italia desde principios del siglo XVII empezó su progresiva ascendencia en la música dramática, por las razones que llevamos espuestas en el segundo tomo de esta obra; tambien lo es, que no tuvimos nada que envidiarle en la invencion de sentidas y enérgicas melodías, madres de las suyas, ni en la combinacion y efecto del concierto de ellas. Y si descendimos en el arte comparándonos á sus adelantos melodramáticos, no lo fué

(1) Les Beactes de L' Opera.
(1) Vease en las láminas los números 6, 7, y 8.

del mismo modo en nuestras *fiestas cantadas y zarzuelas,* puesto que en estos géneros, sobrepujamos á todas las demas naciones. Y tal vez el abandono completo del melodrama, en el que dimos los primeros pasos, fué dimanado de los adelantos de nuestro teatro, por parecernos impropio la representacion de un drama cantado desde el principio hasta el fin, como manifiesta Eximeno en su *Origen y reglas de la música.*

Este sábio autor, cuyas obras escribió en la misma Italia, dice, que los españoles en el siglo XVI fueron los primeros que dieron idea de la verdadera comedia, y escribieron sobre todas las partes de ella con el mas fino gusto y la mayor erudicion: que Lope de Vega obligó con sus obras á toda la Europa sábia, á que abandonase la pueril imitacion de las comedias latinas: que los españoles enseñaron á poner en escena caracteres y costumbres de la época en que escribian, que hasta entonces era desconocido, pues se ofrecian al público fábulas de rufianes que ya no existian imitadas de Plauto y Terencio, sumamente frias y sin arte, como se ve en las comedias italianas de aquel tiempo: y que sin los atrevidos esfuerzos de los españoles para la reforma del teatro, quizá estaria aun en mantillas y no se verian en él, sino esclavos, glotones ó terceros de sus amos jóvenes, rufianes, rameras, padres avaros, y jóvenes groseramente disolutos, que eran todo el artificio de las comedias italianas.

«Los estranjeros, continua dicho autor, echan de menos en el teatro español el melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante á la razon, al buen gusto, y á la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan si, y con pasion, de la música en el teatro, pero no sacrifican el juicio á esta pasion: tienen piezas pequeñas en

música, qne sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música, que llaman *zarzuelas*, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música, esto es, los pasages en que brilla alguna pasion. De este modo no se fastidia á los espectadores con la insufrible monotonia del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc. conciliando asi el placer del oido con la instruccion del entendimiento.»

CAPÍTULO XIX.

Conocimientos de Felipe IV en el arte musical.—Id. de D. Juan de Austria.—Id. de varios maestros españoles.—D. Antonio Pablo de Centena.—El organista Cabanillas.—Prodigalidad de Luis XIV.—Id. de un organista de la catedral de Gerona.—Distinguidos organistas españoles en varias épocas.—Decadencia del arte en España.—Escuelas de canto en Italia.—D. Pedro, D. Francisco Fed, y D. José Amador.—Cantores que salieron de las Escuelas de Italia.—Abuso en el canto.—De quien fué la culpa.—Academias particulares.—Premios distribuidos á la obras mas perfectas.—Aun en nuestra decadencia conservamos un nombre glorioso.

Aunque era grande la aficion del pueblo español á la música profana en el reinado de Felipe IV, no por esto se descuidó la sagrada, ni perdió su importancia en el mundo científico del arte, puesto que tanto el soberano, como altos personajes y maestros de capilla, compusieron obras del mas relevante mérito.

Felipe IV á mas de poner en música un gran número de sus poesías, asegura Teixidor, haber visto un salmo *confitevor tibi domine intoto cordemeo, etc.* escrito á ocho voces, y cuyo original existia en la biblioteca de San Gerónimo de Madrid, por el cual juzgò la gran pericia en la ciencia armónica de este soberano. Y tanto en los *Apuntes curiosos* de D. Vicente Perez, como en el autògrafo de Teixidor, refiriendose este á habérselo oido decir aquel, se asegura haber visto en el archivo de música del Real Palacio, un motete compuesto por el gran Felipe, con una nota al final de él, en que advertia á los profesores, la licencia que se habia tomado de escribir dos disonancias á un mismo tiempo, que eran la 4.ª y la 7.ª; y la 7.ª menor y la 9.ª en la quinta del tono: la 4.ª y la 9.ª en la tónica, y la 5.ª me–

nor y 7.ª disminuida, en la nota sensible del tono : con el objeto de que las examinasen con detencion, y despues las juzgasen no como cosa hecha por un soberano, sino como ejecutada por un profesor que deseaba los adelantos del arte.

Esto nos induce á creer que el rey de España, era uno de los mejores contrapuntistas de su época, y como dice Teixidor, quizas la practica musical le deba mayores adelantos con respecto al uso de las disonancias, que á todos los escritores que se dedicaron á ilustrar la parte científica de la armonia en aquella época: porque si el regio profesor no hubiese roto la barrera, los maestros no se hubieran determinado á practicar dichas disonancias, y mucho menos á establecer las de quinta menor, tritono, novena menor, etc. comenzadas á usar entónces por Ortells en sus *lamentaciones*, y otros maestros españoles en sus composiciones patéticas.

Una de las mayores pruebas, en corroboracion de lo espuesto, que dá Teixidor, son las severas críticas que sufrieron Ortells y demás compositores españoles, tal vez por seguir las huellas del soberano á quien nos referimos, en el invento de otras disonancias.

«Los perseguidores de los dichos primores armónicos, continua aquel autor, seguramente inventados por los españoles que florecieron despues de la mitad del siglo XVII, juntamente con la armonía de sesta superflua, inventada á nuestro modo de entender por el maestro Capitan, como lo acredita su célebre motete *O sacrum convivium* etc. escrito en 1647; fueron causa de que dichos primores se olvidasen en España de tal manera, que no tan solamente se vieron motejados é impugnados á principios del siglo XVIII, cuando el célebre maestro Francisco Valls los volvió á recibir; sino que fueron mirados por la mayor par-

te de los armónistas nacionales, como novedades ultramontanas y ultramarinas.» (1)

El Infante D. Juan de Austria fué tambien mas que mediano compositor, como lo acreditan, dice Perez, una salve, una letanía y otras varias obras que compuso. Y los maestros D. Diego Verdugo, discipulo de Clavijo y sucesor suyo en la cátedra de música de Salamanca, y en el magisterio de la Real capilla; D. Cristóbal Galan, Olivellas, Sanchez, Aguilera, Urban de Bargas, Risco, Montiel, Umanes, Samaniego, Montanos, Lopez de Velasco, Mesa, y otros muchos; adquirieron gran fama, y han inmortalizado sus nombres en algunas de las obras, que á pesar de nuestra incuria y desidia, se conservan en varios archivos de las catedrales de España y bibliotecas particulares, mereciendo los mayores elogios de los verdaderos profesores y amantes del arte.

En estas obras y en la mayor parte de las escritas en aquella época, se nota el gusto artístico que dominaba, y la libertad que el genio tenia para presentarse tal cual es: sencillo, pero sublime; sin galas rebuscadas en combinaciones estravagantes, pero elegante y simpático á el alma que siente y á la imginacion que se entusiasma; menos ponderado de algunos fanáticos ridículos, pero mas aplaudido por todos los que buscan el deleite ó la contemplacion en los melodiosos sonidos del canto que espresa, y de la armonía que acompaña. Si á fines del siglo XVI la fantasmagoria de los preceptistas y el poder levítico, á quien se adhirieron para poder triunfar, avasallaron al verdadero ingenio; en el reinado del gran Felipe IV protector de las artes y conocedor de ellas, y por consiguiente de los talentos de quien las ejercia, brilló de nuevo el genio creador de los

(1) Véase la impugnacion hecha por Nasarre, á la *Misa* sobre la escala aretina de Valls.

españoles, dictando leyes de buen gusto á todas las demás naciones.

Esa Italia madre hoy, con justicia, de las bellas artes, y con particularidad de la música: esa Francia tan entusiasta siempre por su nacionalidad y tan distinguida en sus teorías musicales; esa Alemania gigante en combinaciones armónicas y en efectos de instrumentacion. ¿Que adelantos hicieron en sus conservatorios y academias que pudieran sobrepujar á los nuestros, hasta que las desgracias politicas nos derrocaron de la cúspide en que nos hallábamos? ¿Cuales fueron sus compositores de entónces que vencieron á los nuestros? ¿Cuales sus composiciones sagradas y profanas mejores que las de nuestros maestros, que tan rápidamente se sucedian unas á otras? Recórrase la historia verdadera del arte, con la historia de la grandeza y apogeo de aquellas naciones en la época á que nos referimos, y ellas contestarán por nosotros. Solo vamos á citar dos hechos, que aunque aislados, pueden dar idea de la verdad de nuestro relato.

En el año de 1655, marchó á Roma el jóven español D. Antonio Pablo de Centena, con objeto de activar sus pretensiones en la córte pontificia. Aunque presbítero, y haberse dedicado principalmente al estudio de las ciencias eclesiásticas, habia estudiado tambien la poesia y la música como noble y decoroso pasatiempo, é indispensable en la buena educacion española; mas sin objeto de ejercer ni una ni otra como profesion. Pero observando el entusiasmo que habia en Roma por la música, y la alta estimacion en que se tenian á compositores mas inferiores en merito al suyo; resolvió manifestar sus conocimientos en el arte, con el laudable fin de ver si de este modo podia activar sus pretensiones. Como era al mismo tiempo poeta, y sabia á la perfeccion el italiano, no le fué dificil escri-

bir algunas composiciones en idioma toscano, aplicándolas con tan buen arte y esquisito gusto las melodías y armonías, que oidas á él mismo por el principe Farnesio, le admitió en su casa, en clase de cantor y compositor de su cámara; y conociendo despues su probidad y gran talento en todo género de literatura, le nombró superintendente de todas sns rentas.—Este empleo, sns conocimientos en las ciencias eclesiásticas, y sobre todo el ser un sobresaliente cantor, compositor, y pianista; le granjearon la estimacion de las familias mas principales de Roma, tanto seculares como eclesiásticas: hasta tal punto, que los cardenales Dotario, el de Lugo, y Carrafa, le llevaban a los paseos públicos y otras concurrencias, en sus mismas carrozas: distincion apenas vista entónces en la capital del mundo cristiano, y mucho menos con un pretendiente.—La envidia, consecuencia precisa de la estupidez contra el talento que se distingue, lanzó sus tiros miserables al español Centena, que tan favorecido se veia por las altas clases de la sociedad romana, y la estimacion de las damas. Mas el Papa Alejandro VII, conociendo sus virtudes y talento, y queriendo confundir y cortar la calumnia que tan pequeña es siempre, y tan colosal la hace la credulidad de la ignorancia, y la suspicacia de la maldad; le nombró Dean de la catedral de Barcelona, en 16 de Mayo de 1658.

«Por los años de 1670, dice el autografo de Teixidor, habia en la catedral de Urgel en Cataluña; un organista llamado D. José Cabanillas, de un mérito tan sobresaliente que D. José Elías organista y capellan titular que fué del Real monasterio de Señoras Descalzas de Madrid, hombre de singular mérito en el órgano, no dudó en afirmar, que escedia Cabanillas en destreza, pulso, y ciencia en el órgano á sus dos contemporáneos los ciegos de Valencia y Da-

roca. Añade que fueron tantas las piezas que compuso dicho Cabanillas para clave y órgano, que llegó á saber tocar en su juventud mas de trescientas, y que no dudaba que las compuestas hasta el año 1725, que fué el de su muerte, pasasen de ochocientas, porque los franceses se las pagaban muy bien; y aun añadia, que era llamado de las catedrales de Francia para tocar el órgano en algunas funciones de solemnidad estraordinaria.»

«El autor de la memoria ya citada, (1) dice, que Luis XIV, llamó á su córte á un organista español de gran crédito y nombradia, y habiéndole oido tocar el órgano y el clave, le ofreció una crecida pension para que se quedase en su córte, la que no quiso admitir el español por no dejar á sus parientes. Atendido á lo que dice Elías, de Cabanillas, sospechamos si el llamado seria este organista de Urgel: pero habiendo sabido que por los mismos tiempos hubo en Gerona otro organista, sino de tanta habilidad y crédito como Cabanillas, por lo menos de mas fortuna, pues con las sumas que ganó en Francia en tiempo de Luis XIV, compró fincas para dejar acomodada á su familia, y á mas una hacienda con su casa de campo, para sus sucesores en la plaza de organista de aquella catedral; sospechamos que este fué el llamado por el rey de Francia, y que por efecto de su prodigalidad, le colmó de bienes al tiempo de volverse á España.

«Sea ó no cierto, lo verídico es que la escuela francesa de órgano y clavicordio, tan celebrada, tiene mucha semejanza con las obras de Cabanillas, tanto en las piezas sueltas, como en las de enlace ó á cuatro voces; y lo que se observa de diferencia, puede que sea tomado del de Gerona: pero como de este segundo no hemos visto ninguna

(1) Memorias sobre el origen del melodrama moderno.

produccion, y hasta el presente no sabemos ni cual fué su nombre, nos vemos precisados á decir que los franceses dieron la perfeccion á su escuela orgánica, del español Cabanillas. La fecundidad de este insigne profesor la hemos notado en algunas pocas piezas de música que de él han llegado á nuestras manos: y en cuanto á la ciencia facultativa de este eminente profesor, basta decir, que el maestro D. Francisco Valls en su *Apología de la misa sobre la escala aretina*, le cita varias veces contra el parecer de Don Joaquin Martinez, organista de la iglesia primada de Toledo.»

No debe estrañarse lo referido por Teixidor, cuando es innegable la reputacion de nuestros famosos organistas en toda Europa, y la estimacion y aprecio que de sus obras han hecho y hacen todavia los estrangeros, tan adelantados hoy en casi todos los ramos del saber humano.

Los siglos que en España cuenta la introduccion del órgano en el culto religioso: la preferencia dada sobre el canto llano, al canto de órgano, en la mayor parte de nuestras iglesias (1): lo bien dotadas que se hallaban las plazas de organistas, y la distincion que de dichos profesores se hacia, igualándolos en saber y casi en rentas á los maestros de capilla, cuyas plazas ocupaban con mucha frecuencia, y vice-versa: y los magníficos y suntuosos órganos que poseian, y aun poseen, la mayor parte de las catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales, conventos,

(1) Aunque la palabra *canto de órgano*, ha sido, y aun es apropiada en la música eclesiástica, á el canto métrico ó mensural en la variedad de voces é instrumentos; y Kircher en su *Musurgia*, lo ha dividido en ocho estilos: eclesiástico, canónico, motetico, fantástico, Madrigalesco, melismático, coráico, sinfoníaco, dramático ó recitativo: nosotros, sin embargo, la adoptaremos en el sentido natural que dicha palabra tiene en sí, es decir, al *canto medido y al órgano*. Cuando hablemos en general de la música métrica eclesiástica, la denominaremos *canto figurado*.

oratorios, y santuarios (1); acrecentaron la aficion á tan religioso instrumento, y fueron perfeccionando la escuela orgánica en todas épocas, un sin número de profesores, entre los que se distinguieron despues de los ya mencionados en esta obra, los siguientes. — D. Diego del Castillo, contemporáneo y competidor de D. Felix Antonio Cabezon. — D. Antonio Ratia, segundo organista de la real capilla de S. M. estando de primero D. Bernardo Clavijo. — D. Francisco Correa y Araujo, organista de la iglesia del Salvador en Sevilla, catedrático de Salamanca, autor de la obra titulada: *Tientos y discursos músicos y facultad orgánica*, publicada en Alcalá de Henares el año 1626, y despues obispo de Segovia, en donde murió el año de 1663. — Fr. Gaspar Ruiz, monge del monasterio de santo Domingo de Silos, uno de los mejores organistas de Castilla en la primera mitad del siglo XVII, segun el P. Argaiz. — D Andrés Lorente, organista de la iglesia de san Justo en Alcalá de Henares; sábio y célebre musico, y autor de la obra: *El porque de la música, en que se contienen las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composicion*, impresa en fólio en Alcalá

(1) Suntuosos y magníficos son los órganos que se conservan en las iglesias de España como monumentos históricos de nuestra magnificencia en el culto de la religion católica, y nuestros grandes conocimientos en el arte de la música, y en la mecánica de ella.—Los dos órganos principales de la catedral de Búrgos hechos por el famoso Juan de Argote, y los que hay en cada capilla de dicha catedral hasta el número de ocho, obras de distintos organeros: los de las catedrales de Sevilla, Toledo, Zaragoza, Granada, Málaga, Jaen, Valladolid, Barcelona, Córdoba, Lérida, Tarragona, Valencia, Segovia, Santiago, Salamanca, etc.: los de las iglesias de santa María la mayor de Alcalá la real, Santa María de Ciudad Real, la Asuncion de Coria, la colegial de Baza, Santa María del Mar de Barcelona, san Isidro el real de Madrid, Capilla real de S. M., Cármen calzado, Descalzas reales, y otros muchos, tanto de colegiatas, como de parroquias y conventos de España; comprueban lo que dicho habemos, y sobre lo que no nos podemos estender cuanto quisieramos, por lo interminable que se haria esta obra.

el año de 1672. — D. Gerónimo Latorre, organista de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1677, pasando á ocupar el magisterio de dicha iglesia en 1695. Aun se conservan en esta ciudad, varias obras de todo género de tan sobresaliente profesor. — D. Lucero Claveria, organista tambien de Zaragoza, famoso á principios de la segunda mitad del siglo XVII, por un folleto que publicó demostrando que la música melódica libre y bien escrita, era digna y aplicable al culto religioso, sin trabas de canto llano ni género fugado.—D. José de Torres, de quien hablaremos en otro lugar, fué organista de la real capilla de S. M. á últimos del siglo XVII, y despues maestro de dicha capilla. Entre las muchas obras orgánicas que compuso, se halla la que con el título de *Reglas de acompañamiento*, publicó en Madrid, 1702.— D. Francisco Xaraba y Bruna, organista de la real capilla, compañero de Torres, y maestro de Clavicordio de S. M. la Reina Doña María Luisa de Borbon, esposa de Cárlos II. —Fr. Pablo Nasarre, organista del real convento de san Francisco de Zaragoza, escribió varias piezas de música del género fugado para órgano, dando á luz en dicha capital el año 1693 una obra titulada: *Fracmentos músicos, repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composicion* (1). En el año de 1724, publicó Nasarre otra grande obra, bajo el nombre de, *Escuela música segun la practica moderna*, dividida en dos tomos ó partes, y cada tomo en cuatro libros: los cuatro del primero, abrazan, el sonido armóni-

(1) De esta obra se hizo una segunda edicion en Madrid, el año de 1700, en cuya portada se lee lo siguiente: «Y ahora nuevamente añadido el último tratado por el mismo autor, y juntamente exemplificados con los caracteres músicos de que carecia. Sácalos á luz y los dedica al Exmo. Sr. D. Manuel de Silva y Mendoza, D. José de Torres, organista principal de la real capilla de S. M.»

co, sus divisiones y sus efectos, el canto llano, su uso en la iglesia y provecho espiritual que produce, el canto de órgano, fin porque se introdujo en las iglesias, con otras advertencias necesarias, las proporciones que se contraen de sonido á sonido, las que ha de llevar cada instrumento músico y las observancias que han de tener los artífices de ellos: y los cuatro del segundo, las especies consonantes y disonantes, la variedad de contrapuntos, asi sobre canto llano, como de canto de òrgano, conciertos sobre bajo, sobre tenor, sobre tiple, á tres, á cuatro y á cinco, todo género de composicion á cualquier número de voces, la glosa, y otras advertencias necesarias á los compositores (1).— D. José de Elias, organista del monasterio de las Descalzas reales de Madrid, contemporáneo de Torres, fué gran compositor y tal vez el primer organista de su época, puesto que el famoso D. José Nebra le llama, *padre y patriarca de los buenos organistas españoles*. Elias dejó setenta y cuatro composiciones orgánicas, segun Perez, sin contar otras muchas que escribió para voces é instrumentos. —D. Joaquin Martinez de la Roca, organista principal de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1695, fué nom-

(1) En laa noticias biográficas de Nasarre que inserta Mr. Fetia en an diccionario, no se hace mencion de la *Escuela música* de aquel antor. D. Hilarion Eslava en el número 3 de la *Gaceta musical*, perteneciente al 18 de febrero de 1855, que se publicaba en Madrid; adicionando dicha biografia, cita la *Escuela música*, pero á nuestro modo de entender, padece una equivocacion notable, puesto que asegura, se imprimió en 1723, y que el feliz éxito que tuvo, fué motivo para que se hiciese la segunda edicion en 1724; siendo así, que la primera edicion está hecha en 1724 en Zaragoza por los herederos de Diego de Larumbe, y la segunda en 1743 por los herederos de Manuel Roman impresor de la universidad de Zaragoza. Nosotros poseemos las dos ediciones, y no pudo haber otra en 1725; lo uno porque una edicion de dos tomos tan voluminosos, no es fácil, ni aun probable, se hiciese al siguiente año de publicada la primera; y lo otro, porque tanto la dedicatoria al arzobispo de Zaragoza D. Mannel Perez de Araciel, como la tassa dada por D. Baltasar de san Pedro Acevedo, tienen las fechas, la primera en 2 de enero de 1724, y la segunda en 9 de diciembre de 1723.

brado maestro de capilla con retencion del órgano en dicha iglesia en 1708, y por los años de 1714, pasó á ocupar la plaza de primer organista á la catedral de Toledo. De este distinguido profesor, se encuentran en Zaragoza treinta y dos producciones de varias clases. — Fr. Antonio Martin Coll, organista del real convento de san Francisco de Madrid, en cuya capital publicó una obra titulada: *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro, dividido en dos libros*: en el primero manifiesta lo que es la teoria, y en el segundo, lo que se necesita para la práctica, y las entonaciones de los salmos con el organo (1). —D. Jose Nebra, organista de la real capilla de S. M., de quien nos ocuparemos detenidamente en el curso de esta obra.— D. Ignacio Perez, organista tambien de la real capilla en 1724. —D. Sebastian Alvero, segundo organista de la capilla real en 1746, y D. Joaquin Oxinagas, tercero de la misma en 1747, que pasó de primero á la catedral de Toledo en 1750.—D. Antonio Literes, de quien nos ocuparemos con mas detencion, D. Miguel Rabaza, y D. José Polo Moreno, los tres tambien organistas de la capilla de S. M.: creándose de nuevo en 1754, la plaza de cuarto organista, suprimida desde el año de 1747, para premiar el mérito que en el órgano tenia Moreno. —Fr. Antonio Soler, organista y maestro del real convento del Escorial desde el año de 1752, y maestro del infante D. Gabriel, por muerte de

(1) La primera edicion de este tratado no sabemos en el año en que se haria; solo poseemos un ejemplar de la segunda edicion hecha en Madrid en 1719 en la imprenta de Música de Bernardo Peralta, añadida con algunas advertencias, y el arte de canto de órgano. De esta obra, dice D. José de Torres, que no halló nada que censurar, sino mucho que admirar por la destreza que manifiesta el autor, no tocando en aquellos dos estremos de molesto y dilatado; antes por el contrario, pues que siendo tan claro y sucinto, hacian la obra tan estimable como á las perlas el engaste de oro.

D. José Nebra en 1766, que desempeñaba tan distinguido cargo. Soler es autor de la célebre obra *Llave de la modulacion*, publicada en Madrid en 1762, y de gran número de Sonatas, oficios de difuntos, salves, letanias, misas, motetes y salmos; de todas las cuales aun se conservan muchas en los archivos del Escorial.— D. Manuel Blasco de Nebra, sobresaliente organista de la catedral de Sevilla á últimos del siglo XVIII.—D. Ramon Ferreñac, célebre organista de la iglesia del Pilar de Zaragoza á últimos del pasado siglo y primeros de este. Sus numerosas obras son muy conocidas en España, y reputadas como reformadoras del buen gusto en el órgano.—D. Juan Vila, organista de la iglesia de N. S. del Pino en Barcelona por los años de 1785. Este célebre organista, segun la opinion de Murguia organista de la catedral de Málaga en 1800, era en su época, uno de los primeros profesores de tal instrumento en Europa.—D. Francisco José Oliveres, organista de la catedral de Salamanca.— D. Juan Sessé, organista segundo de la real capilla de S. M. el año de 1787, que por muerte de Rabaza, pasó á primero el distinguido D. José Lidon, á segundo Sessé, y á tercero D. Felix Lopez. Sessé publicó seis fugas para órgano, y compuso otras muchas obras que le valieron el alto aprecio de personas respetables, entre las cuales se encuentra D. Benito Baills director que era de matemáticas en la real academia de san Fernando, y el que dió á luz en 1775, la obra titulada: *Lecciones de clave y principios de armonia*, en cuyo prólogo hay una nota que hace grande honor al talento distinguido de Sessé (2). —D. Basilio Sessé, hermano del an-

(2) «Antes que lo acabara de resolver, dice Baills hablando del plan de dará luz su obra, comuniqué mi pensamiento con D. Juan Sessé, organista de la Capilla real, en quien concurre el conjunto de circunstancias, sin el cual ningun facultativo merece el nombre de profesor, y de quien me constaba que tenia manejado el

terior, fué famoso organista de la catedral de Toledo.— El M. R. P. M. Fr. Pedro Carrera Lanchares, predicador general, y primer organista del real convento de Carmelitas calzados de Madrid, autor de varias composiciones de órgano, y de un tratado que publicó en 1805, bajo el título de, *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones*, para el uso del seminario de nobles de Madrid. Fray Narciso Casanovas, organista y maestro de la escolanía del monasterio de Montserrat, á últimos del pasado siglo, compuso varias obras de mérito, entre ellas unos responsorios de semana santa, una misa en Re mayor, una letania, y una salve en Fa mayor.

No se crea que la preferencia dada en las iglesias de España al *canto figurado*, hiciese desaparecer de ellas, ó rebajar, el *canto llano*, pues este se ha conservado siempre en la alta estima y veneracion que con justicia se le debe alternando con el figurado: y aunque en la generalidad fué preferido el primero al segundo, particularmente en las catedrales para hacer mas solemne y suntuoso el divino culto; hubo, sin embargo, iglesias que desecharon del todo el *canto llano* por el *figurado*, y otras que no admitieron este, por conservar aquel; tal vez por la demasiada libertad en escribir que tuvieron algunos compositores, impropia del templo cristiano, ó por el demasiado rigorismo sobre el carácter que habia de dárselo á la música eclesiástica (1).

original. Pareciome que podia llevar adelante mi intento, si tuviese la aprobacion de un artista de tan acreditada habilidad, y cuyo voto será de mucho peso para los que sepan como yo, cuan ageno le tiene de afectos de envidia su desinteres, y de preocupaciones su mucha instruccion.»

(1) En la obra titulada: *Republicas del mundo*, escrita por el R. P. Fr. Gerónimo Roman, cronista de la órden de san Agustin, impresa en Medina del campo el año 1575; en la página 215 del tomo 1.°, se lee lo siguiente: » Muchos han notado en la verdad la disolucion del canto en los choros y ya ha muchos años que Juan

Estamos en la persuacion de qué cierta clase de maestros compositores, traspasaria los límites de lo permitido en el culto religioso, como en nuestros dias sucede, por sus pocos conocimientos tanto en composicion, como en la distincion de los géneros de música; pero tambien lo estamos, de que la tenacidad de algunos escritores y maestros en la defensa de sus máximas exageradas, estendieron las faltas y licencias de unos pocos, á la generalidad de los buenos profesores, partidarios del género libre ó canto melódico, para derrocar el prestigio que iban adquiriendo esta clase de composiciones inspiradas, tronando contra ellas frenéticamente y llamándolas *música de comedias*. Hubo autores que escribieron, ser la música libre enseñada por el demonio para pervertir las almas; otros, que esta clase de música sepultaba á las almas de los oyentes en los infernales abismos; y otros, que los compositores de música tan bastarda, eran aduladores del diablo, como son los aduladores, músicos del demonio.

Esta clase de horripilantes trompetas en un pais dominado por la inquisicion y el fanatismo religioso, como dejamos dicho hablando de la música italiana, hicieron

vigésimo segundo lo reformó y hizo una estrabagante que comienza: *Docta sanctorum patrum*. La cual vi yo y ley declarada doctisimamente, por el licenciado Bartolomé de Quevedo racionero de la Santa iglesia de Toledo, y otro tiempo maestro de Capilla suyo: por la cual muestra hermosamente cuan grande haya sido el abuso que se ha introducido en el canto de órgano, y aunque este libro se presentó en el concilio provincial que se celebró año de mil quinientos ó sesenta y dos en la ciudad de Toledo, nó se remedio lo que por el pedia; aunque todavía se hizo canon de la reformacion del, y sin duda fuera una cosa muy necesaria que esta obra saliera á luz para provecho comun: mas llevándole Dios de esta vida para otra mejor, se perdió con otros muchos papeles por no querer fiarlos á sus amigos: uno de los cuales era yo.»—En la página inmediata, continua: «Y tambien note en la iglesia cathedral de Barcelona, que no se canta canto de órgano en ella sino canto llano, y en otra que se llama san Miguel, solo se canta canto de órgano y no canto llano, y para ésto tienen muy buena renta.»

que al finalizar el siglo XVII volviésemos á caer otra vez en el marásmo de la *escuela laberinto*, en donde una vez entrado el genio, no volvia á salir sino tétrico, descompuesto, y encadenada su inspiracion á las serviles y rutinarias leyes de los adocenados preceptistas.

Mientras tal tumba se abria en España por segunda vez al hermoso arte de la música, la Italia fué completando su perfeccion; y si á últimos del siglo XVI desecharon sus galas de combinaciones exageradas, para vestirse con la sencillez y elegancia de nuestras puras y sentidas melodías; á fines del siglo XVII perfeccionaron el método de cantarlas, mientras nosotros el sistema de hacerlas desaparecer casi por completo.

En esta época conocieron los italianos, por la aplicacion que se hacia de la filosofía á todas las bellas artes en general, y á la música en particular; que el mas perfecto arte de manejar los instrumentos músicos, y aun el de aplicar las melodías y armonías á las palabras de la manera mas verídica, era imperfecto si los instrumentos y las voces, además de producir sonidos agradables, no los articulaban con espresion y dulzura, atemperándolos al pensamiento que la letra espresára ó el objeto requiriese. Conocieron asimismo que el canto es la mas completa y mas interesante imitacion que las bellas artes se pueden proponer por fin especial, tanto porque, imitando los tonos de la humana locucion, los mismos elementos por los cuales se forma el objeto representado, sirven al cantante de medios para representarlos del modo mejor y mas sencillo; cuanto porque, entre todas las imitaciones posibles, las mas agradables al corazon humano, serán en todos tiempos la de su propia sensibilidad y de sus propias acciones.

La pintura y la escultura, dice Teixidor en su autó-

grafo, resultan inferiores al canto, porque en la imitacion del hombre no pasan, por decirlo así, de la corteza, cuando el canto penetra hasta el alma, y advirtiéndole de su existencia, pone en movimiento su actividad y pinta hasta sus mas íntimas modificaciones. Las imitaciones de la pintura y la escultura, son como el Pigmaleon de la fábula, sacando de un mármol la estatua de Galatea: y las del canto, como las de la divinidad benévola y propicia, que animó aquella estatua y pospuso, al parecer del artífice enamorado, la suavidad del pulso, la sucesion de palpitaciones, el sonreir ingenuo, y las palabras encantadoras, indicios de una vida infundida de improviso en una piedra infecunda, por el entusiasmado artista.

Para que el canto resultase una imitacion de la naturaleza en la parte mas noble, que son los afectos del alma, les fué preciso despojarlo del malísimo método antiguo usado por los italianos, con el cual casi era imposible darle espresion, por estar basado en una gran fuerza de pulmon, que ni debia manifestar debilidad en lo dilatado de los sonidos que se cantaban, ni en el gran número de glosas que se formaban.

Desembarazados de estos defectos, empezaron á imitar el acento natural de las pasiones, dando mas ó menos fuerza á todos los sonidos de la voz humana, para poder hacer uso de ellos con las modificaciones mas á propósito: siguieron una perfecta entonacion de todos los intervalos, tanto naturales, como accidentales, que es el juicio de toda melodía: aprendieron las varias maneras de modular la voz, ya sosteniéndola, ó ya disminuyendo la duracion de los tonos: ejecutaron con maestría los tránsitos de intervalo á intervalo, con tan buena graduacion, que todo cuanto se pronunciase, contribuyese á las diversas inflexiones de los sentimientos que se deseaban espre-

sar: hicieron uso solamente de aquellos adornos melódicos que son necesarios para el aumento de hermosura y brío en la voz, sin perjudicar á la espresion, atemperando la agilidad de la voz, no al arbitrio del cantor fecundo en caprichos, sino á la índole de la naturaleza y de las pasiones: acomodaron la prosodia de la lengua con los acentos músicos de tal modo, que se distinguieran con toda limpieza cada una de las palabras, comprendiéndose el sentimiento y la fuerza con el cuantitativo valor de las sílabas: prefirieron los pasajes fáciles á los difíciles: y finalmente, apreciaron mas el estilo del corazon que el del propio lucimiento, y llevaron á la perfeccion posible el interés, la ilusion, el arrobamiento, y el deleite, que son las fuentes de todos los encantos musicales, ya en las místicas melodías sagradas, como en los apasionados ó alegres cantos profanos.

Para llevar á cumplido efecto el mencionado sistema de canto, se abrieron escuelas en todas las mas suntuosas capitales de Italia, siendo Roma la primera que consiguió mas felices resultados, por haber introducido desde tiempos remotísimos, una no muy vulgar escuela de canto para el mas brillante desempeño de la música sagrada; escuela, que, como es sabido, consiguieron poner en un estado respetable á principios del siglo XVII los desvelos de no pocos ingenios españoles; perfeccionándola á fines del dicho siglo, los talentos de D. Pedro y D. Francisco Fed, y D. José Amador, célebres cantores españoles de la capilla pontificia. Estos tres profesores, deseosos de dar toda la perfeccion posible á la escuela de canto y llevar á cumplido término su propósito; lograron reunir á los literatos con los compositores é instrumentistas de mas sobresaliente mérito; comunicáronse recíprocamente sus opiniones, y esponiendo todas sus observaciones al comun juicio, lo-

graron, despues de corregir sus defectos, mejorar el plan de educacion musical; y despues de darle mas latitud al arte, formar un nuevo método de canto, el mas perfecto que se habia visto, hasta entónces segun asegura Buon Tempi en su *Historia de la música.*

Para poner en práctica esta gran escuela, entre otras cosas utilísimas á la buena pronunciacion, arte de llevar la voz etc.; asegura el referido escritor Buon Tempi, que los directores llevaban á sus discípulos fuera de los muros de Roma, al sitio llamado del Eco, y allí, á imitacion de Demóstenes de quien se asegura que todos los dias iba á la orilla del mar para enmendar lo balbuciente de su lengua con el sonido de las agitadas olas, ejercitaban á los que ya estaban algun tanto adelantados, en el gran arte de oirse ellos mismos y corregir sus defectos, especialmente los de afinacion, que les advertia fielmente el eco de la peña á la cual dirigian sus voces.

Módena y Génova tuvieron sus escuelas de canto, fundadas la primera por Francisco Peli, y la segunda, por Juan Paita: uno y otro discípulos de la escuela romana. Venecia, tuvo por promotores del buen canto, á Gasparini y Lotti: Milan, al famoso Francisco Bribio; Florencia, al célebre Francisco Redi; Bolonia, á Pistocchi; y la célebre escuela de Nápoles, á Alejandro Scarlati, Cayetano Greco, Domingo Egizio, Nicolás Porpora y Leonardo Leo (1).

(1) Entre los muchos célebres discípulos que la escoela oapolitana produjo con admiracion de Europa, fué Baltasar Ferri de Peruggia, por haber sido el primero que la hizo conocer los frutos de las escuelas de canto romana y napolitana. Su mérito era tan estraordinario, que si damos crédito á los escritores de su tiempo, á principios del siglo XVIII, Tamiro, Terpandro, Tirteo, y todos los cantores de la antigua Grecia, le fueroo muy inferiores.—La escuela de Bolonia produjo casi por el mismo tiempo á Antonio Bernachi el cual aunquo tuvo una voz desagradable, tanto estudió el arte de cantar, que la hizo agradable y creó una escuela con la que se distinguia de los demás caotantes por el modo de graduar el alieoto, por la facili-

A mas de todas estas escuelas de canto, tuvieron tambien los italianos academias particulares, entre las que son dignas de citarse, tanto por el entusiasmo al arte y gloria patria, cuanto por los distinguidos literatos y músicos que las formaban; las de Florencia tenidas en casa del conde de Vernio, célebre compositor, á las que concurrian Gerónimo Mey, Vicente Galiley, Julio Caccini, y otros muchos literatos y músicos: la academia de los *Filomúsicos*, la de los *Filascos*, y la llamada *Gelati*, de las cuales conserva Italia un sinnúmero de cantatas, escenas dramáticas, y otras muchas piezas poético-músicas, propias para conducir á la perfeccion las representaciones cantadas.

Con tantos elementos para los adelantos del arte, y aplicacion de las melodías y armonías á las frases y acentuaciones poéticas, nada tiene de estraño el floreciente estado de la música en Italia á fines del siglo XVII: y mucho menos, sabiéndose los premios que dichas academias distribuian á los que presentaban obras mas perfectas; protegiendo y premiando los cardenales con pródiga mano, á los buenos poetas y compositores de música, como lo acredita la pingüe pension que el cardenal Detti consignó

dad de producir la voz, por lo gracioso de los adornos, y por la exacta manera de formar las cadencias finales.—De la misma escuela de Bolonia fué Pasi, quien por su estilo de canto compuesto de todas clases de fermatas, trinos, mordentes, y otros mil adornos afectados, fué causa del abuso en los adornos que por tanto tiempo ha reinado en Italia: y aunque el conde Algoroti en su *Ensayo á la ópera en música*, atribuye estos abusos no tanto á Pasi como á su condiscípulo Bernacchi; debe creerse que nacieron con la escuela boloñesa porque tenian este mismo defecto, todos los discípulos de dicha escuela, apesar de los esfuerzos del P. Martini, de Manfredi en su reforma, y aun del célebre Juan Bantista Manchini en su obra titulada: *Reflessioni pratiche sul canto figurato*.—Sin embargo de lo dicho, la escuela de Bolonia cuenta entre sus discípulos, á Antonio Raff famoso cantante y ageno á los abusos criticados, que fué pensionado por nuestro rey Fernando VI y conocido en Madrid en tiempo de Farinelli.

á Julio Strozzi, y á los académicos llamados *Ordinati*, cuyas reuniones se tenian en el mismo palacio del cardenal.

Compárese este brillante estado de la música italiana con el nuestro en la misma época, en que nos hallábamos sin gobierno, en contínuas y desgraciadas luchas políticas, esclavizado el génio y sin proteccion, como demostraremos en el capitulo inmediato; y dígasenos imparcialmente por los que nos creen demasiado partidarios de nuestra patria, si no superamos, aun en nuestra decadencia, á las demás naciones, habiendo sabido conservar con gloria en el mundo científico del arte, la preeminencia en el género sagrado, al lado de la Italia en el profano ó melódico, la Francia en el teórico, y la Alemania en el armónico ó instrumental.

CAPÍTULO XX.

Situacion de España despues de la muerte de Felipe IV.—Estado de la música profana.—Id. de los teatros.—Autos sacramentales.—Loa de *El Jardin de Felerina*.—Introduccion de la música francesa en España.—La *Armida* de Lulli.—Comparacion con nuestras fiestas cantadas.—Opinion de D. Juan Andrés sobre la ópera francesa.—D. Sebastian Duron.—Conocimientos de Duron y su viage á Paris.—Duron poeta.—Introduccion de los violines en la música eclesiástica.—Maestros españoles que florecieron en el siglo XVII.

Entre las ruínas del poderío y grandeza de la nacion española, desapareció nuestra gloria literaria y artística; y si en el reinado de Felipe IV fuimos dominadores de muchas naciones, en el de Cárlos II quedamos dominados por todas ellas.

Felipe IV acatado y respetado por el afecto de sus pueblos y el valor de sus huestes vencedoras en Cerdeña, Sicilia, Nápoles, Milan, Méjico, Perú, Holanda, Portugal, Génova, Venecia, y Saboya. Felipe IV sostenedor de una guerra de treinta años contra los protestantes de Alemania y en defensa del emperador Fernando II, restituyéndole con la victoria de Praga el trono de Bohemia. Felipe IV cuya córte brillante en lujo y ennoblecida por tantos ingenios, fué el modelo de la tan decantada de Luis XIV. Felipe IV en fin, tan gran rey, tan poderoso monarca, tan esclarecido genio, y tan protector del talento; vió sucumbir antes de la conclusion de su reinado toda esta grandeza y poderío, por la noble confianza depositada en el favorito y orgulloso conde Duque de Olivares, y por el valor indiscreto del Conde de Fuentes.

El tratado de Westfalia, la independencia de Holan–

da, y la pérdida de Rocroy, Gravelinas, Mardyh, Dunkerque, muchas plazas fuertes de Italia, y sobre todo el Portugal; hicieron sucumbir al importunado rey el 17 de Setiembre de 1665, legando á su hijo Cárlos II con la pobreza de la nacion española, la del espíritu; con la sangre inutil y cruelmente vertida, los fantasmas exagerados de una imaginacion débil y enfermiza; con el poder que dominaba victorioso en Francia, el servilismo degradante en España.

La incapacidad del nuevo soberano para gobernar, el desenfreno de los partidos políticos, el despotismo civil y monástico, el nuevo incremento dado á la inquisicion, y el mal gusto consiguiente á la esclavitud del pensamiento; derrocaron los cimientos de la civilizacion española, abatieron el genio entusiasta y emprendedor tanto poetico como músico, que volvió otra vez á ocultarse exauime y cadavérico entre las ruinas de sus palacios fantásticos, ó en la sombra de los claustros de catedrales ó monasterios.

Sin ciencias y sin artes, sin comercio ni industria, sin ejército ni armada, esteriles los campos por falta de brazos, sin movimiento las ciudades, intransitables y llenos de salteadores los caminos, bastardeada la nobleza, sin rentas públicas ni particulares (1), sin fueros, y destrozado el noble orgullo español; tal era el estado de la antigua grandeza de España bajo el poder de la reina regente y de su confesor y privado el P. Nithard, teniendo por sola esperanza tan desgraciada nacion, ser gobernada des-

(1) Segun una carta de Stanhope embajador de Inglaterra en la córte de Madrid dirigida á su ministro de Estado el 26 de mayo de 1698, publicada con otras muchas en Lóndres por Lord Mahon; el conde de Andero superintendente de la Real Hacienda de España, declaró no encontrar medios para proveer á la subsistencia de S. M. C. el rey Cárlos II

pues por el desgraciado Cárlos II, mayor de edad á los catorce años.

Para hacer mas insoportable esta cruel situacion á los españoles, tan francos y alegres, y tan amantes de sus diversiones favoritas, á donde olvidando sus penas dan espansion á el alma, y acrecientan el vigor para el trabajo, vida de las familias y movimiento y felicidad de los pueblos; fueron prohibidas las diversiones públicas, suprimida toda música profana, y cerrados los teatros por un decreto de la reina regente, en que se mandaba *cesar las comedias, hasta que el rey su hijo tuviese edad bastante para gustar de ellas*: convirtiendo á la fastuosa, noble, y poetica España, en un panteon de cadáveres vivientes, alumbrado por las hogueras del santo oficio, adornado con los huesos calcinados del fanatismo mas bien civil que religioso, y solemnizado por los gritos de banderías sedientas de sangre y esterminio, los lamentos de las víctimas, y las plegarias al Dios de los cristianos de desconsoladas madres, amantes esposas, y afligidos hijos.

Si para el pueblo habia privaciones, y se les hacia sufrir toda suerte de vejámenes, quitándoles, digámoslo así, hasta el cendal con que enjugar sus lágrimas, en el Palacio del Buen Retiro, seguian ejecutándose las fiestas dramáticas con música y sin ella, aunque pálidas y sin vida artística; transformada la poesia en page de los mandarines y la música en monótona salmodia, para dar un brillo de poder á la insensatez real, elogiándola forzosamente, al par que á la astucia levítica, hasta en los autos sacramentales, única diversion concedida al pueblo para celebrar las fiestas de la octava del *Corpus Christi*.

Aunque sea forzoso retroceder algun tanto en nuestra narracion, vamos á ocuparnos con algun detenimiento de esta clase de espectáculos sagrados; ya por ser ellos

los que en varias épocas salvaron nuestro teatro, ya porque en ellos tambien la música dividió sus triunfos con la poesia.

Las representaciones dramáticas, como ya en otro lugar dejamos dicho, fueron en España durante muchos siglos patrimonio esclusivo de la iglesia, la cual atacando con sus poderosas fuerzas las farsas profanas, logró que el tribunal de la inquisicion incluyese en sus índices espurgatorios las obras escénicas que no llevaban el carácter religioso y la proteccion eclesiástica.

Lope de Rueda, consiguió con su previlegiado talento desvincular de tan omnímodo poder, una diversion que al par de instructiva y de recreo, fomentaba las ciencias y las artes: y con tan buen acierto lo llevó á cumplido término, que sus composiciones, lograron el aura popular y la proteccion de Felipe II.

La imprudencia de algunos escritores que siguieron al cómico Sevillano, presentando en el teatro con demasiada verdad escenas algo libres de las costumbres de entónces, dieron justas armas á la iglesia para volver à destruir con la real cédula de suspension, de que hemos hablado en el capítulo XIV, el prestigio y popularidad que estos espectáculos iban conquistando.

El esclarecido Lope de Vega Carpio, conoció que la marcha emprendida en las obras dramáticas, habia sido demasiado precipitada, y que el teatro se hallaba amenazado de muerte sino se tomaba una pronta resolucion. En efecto, buscó esta salvacion acudiendo á las sagradas escrituras en busca de nuevos argumentos para sus obras; y aun que esplotada ya por la iglesia tan rica mina durante cuatro siglos, logró con su gran talento dar nueva vida á los *autos sagrados*, revistiéndolos con las galas de su lozana poesia, y con formas muy parecidas á las de sus come-

dias profanas; y de este modo sostuvo los espectáculos dramáticos; hizo favorable á ellos la contestacion de los doctores de las universidades de Salamanca y Coimbra á la consulta hecha por Felipe II en su penúltimo año de reinado; consiguiendo despues la feliz resolucion de Felipe III para que continuasen las representaciones profanas, aunque sujeta su censura á prudentes y bien entendidas leyes.

Los autos sagrados de Lope de Vega, y despues los de Calderon, lograron nivelar los espectáculos dramáticos entre el poder civil y monástico, quitando á la iglesia el esclusivismo de ellos, y al teatro la animosidad de los fanáticos. Para conseguir este objeto, separaron de los templos las representaciones sagradas, y valiéndose de los *Carros*, á semejanza de los primeros espectáculos dados por Thespis, formaron en ellos un completo teatro que en las grandes fiestas dadas durante la octava de Corpus, y aun muchos dias despues, representaban los autos sacramentales en las calles y plazas públicas de la córte, y en las de las ciudades, villas y aldeas; creciendo tanto su importancia y popularidad, que el clero los protegió, la elevada y la culta clase los admitió y escuchaba con gusto, y el pueblo entero los aplaudia con entusiasmo.

Estas funciones se ejecutaban delante de las casas de los ministros, consejeros, y personas de distincion, y el rey y su real familia disfrutaban de ellas delante de su palacio, y en la plaza, ó calle, que les parecia mas conveniente. Dividiánse en dos cuadros: en el primero se ejecutaba la Loa, y en el segundo el auto sacramental, dando fin con un baile en que tomaban parte todos los espectadores que podian ó querian: y en el intermedio del uno al otro cuadro, y en el tránsito que mediaba de uno á otro sitio donde se ejecutaban los autos, la Tarasca y los

Gigantónes divertia al ávido pueblo que se aglomeraba para ver tales fiestas.

Los argumentos de estas obras dramáticas, que en su principio solo fueron tomados de la sagrada escritura, ó de la historia eclesiástica, despues se ampliaron por Calderon y otros autores, sobre asuntos morales, consiguiendo presentar en los *Carros*, acciones ilustres que escitaban los afectos inspirados por nuestra santa religion con todo su esplendor y grandeza, sin el ausilio de las cogullas monacales, ni la presentacion de santos, silicios, y sepulcros, ni los diálogos teológicos incomprensibles para la mayor parte del vulgo. Enseñaron deleitando, con las virtudes morales los ejemplos mas heróicos de las cristianas; con las diversiones de carácter sagrado, el comedimiento de las profanas; y con unas y otras, el conjunto agradable é instructivo que tanto esplendor y nombradía ha dado á nuestro Teatro, restaurador del de todas las naciones europeas.

Los dramas sacros eran escritos en verso y música. Ticknor es de opinion que se aproximaban mas á la ópera que á ninguna otra clase de dramas de los conocidos en España; y aun cuando en parte estamos conformes con el distinguido escritor aleman, no lo estamos en el todo, pues si se diferenciaban de los demás en los argumentos y lo concreto de ellos, no sucedia lo mismo en las formas, porque la mayor parte de las obras dramáticas españolas de entónces, tenian su Loa, estaban escritas en verso, y alternaba el recitado con el canto de la misma manera que en los autos sagrados, aun que mas reducidas las proporciones de estos, como hoy sucede con las obras lírico-dramáticas llamadas óperas. Carecian, sin embargo, aquellos, de los recitativos en música que tenian y aun tienen estas, pero no porque dejasen de ser

conocidos dichos recitativos en España desde el siglo XVI como queda dicho y vamos de nuevo aprobar en una cancion de Villalobo (1) reducida á nota moderna por el celebrado Pujol maestro de capilla de la catedral de Barcelona (2); sino porque á la altura en que se hallaba nuestro teatro, la declamacion cantada debió parecer à los poetas y compositores españoles, impropia, monótona, y hasta ridícula para la verdad, interés, y desarrollo de las situaciones dramáticas, como se deja conocer en la mayor parte de las obras en que, segun Eximeno, aparece la música donde brilla alguna pasion, declamândose las demás escenas. Mas si esto lo creemos cierto, tambien creemos, que los poetas comprendiendo la importancia de la música en la sublimidad del drama, la intercalaron en las escenas parlantes que daban desarrollo al interés del argumento, y queriendo evitar la monotonia del recitativo, atribuido á los italianos, se valieron de la música como apoyo de la espresion declamatoria sin oscurecerla, dándole mas dulzura ó energía sin cortar la ilacion del discurso.

Este modo de recitar los versos acompañados con una música propia y alusiva al asunto que se representa, se ha creido por algunos, una mejora introducida en la ópera cómica francesa, y que los franceses han sido los inventores ó perfeccionadores de esta clase de declamacion; pero vamos aprobar, que dicha recitacion con música la usaban los españoles en el año 1652, copiando lo que se lee en la Loa del auto sacramental de Calderon

(1) Véase en la lámina el número 8.

(2) El dia 21 de Abril del año 1856, nos encontramos este precioso manuscrito en un monton de libros y papeles viejos, de los muchos que se ponen en los Encantes, especie de ferias que se celebran en Barcelona, plaza de san Sebastian, los lunes, miércoles, y viernes de cada semana.

titulado : *La vida es sueño*. Dice así la acotacion á que nos referimos : *Repite toda la música la copla, y luego sonando bajo los instrumentos, sin dejar de tocar; acompañan á la representacion; de suerte que acaben juntos la música, y la glosa con cada verso de por sí*. Creemos queda bien demostrado, que tanto el recitativo, como la declamacion con acompañamiento de música, se usò en España antes que en Italia y Francia.

Varios *autos sacramentales* llevan por título, el de algunas comedias profanas, tales como *La vida es sueño, Sueños hay que verdades son, el Jardin de Falerina*, y otras: mas esto, no puede significar que fuesen reducidas á menores proporciones para ser puestas en música, porque ni las obras profanas conocidas con dichos títulos carecian de ella, ni los argumentos pueden llamarse iguales, aun que parecidos en la idea, siendo los unos profanos y los otros sagrados. Tal vez el buen éxito de aquellos, haria que se tomase el nombre y la idea para formar estos, con el objeto de popularizarlos mas en uno y otro género, ò bien por no poderse ejecutar los primeros á causa de la prohibicion de los espectáculos profanos en varias ocasiones, y por diferentes motivos mandada.

Tanto para demostrar lo dicho, cuanto para que se vea el prestigio de la música en aquel tiempo, y la importancia que los poetas le daban como hermana inseparable de la poesia; vamos à copiar la Loa del *auto sacramental* de Calderon nominado, *el Jardin de Falerina*, sin temor de parecer pesados á los amantes verdaderos de nuestras glorias artísticas.

Los personajes de esta Loa, son: el Ingenio, la Memoria, el Entendimiento, la Voluntad, la Tierra, el Agua, el Fuego, el Aire, músicos y acompañamiento.

Salen el Ingenio huyendo precipitadamente, y la Música deteniéndole.

Música.— Humano ingenio del hombre,
¿Dónde ambicioso y soberbio
Tan desvanecido vas?

Ingenio.— Tras mi mismo pensamiento,
En alcance de una duda,
Que desvelado padezco,
Sin que pueda de ella un rasgo
Divisar.

Música.— Por eso vengo
(Al ver que te precipitas
Tan en las manos del riesgo)
Yo à divertirte.

Ingenio.— Pues mal
Podrán tus divertimientos
hoy, Música, conseguirlo.
(Quiere irse y le detiene.)

Música.— Detente.

Ingenio.— En vano es tu intento.

Música.— ¿Cuándo la Música no
Fué, el iman de los afectos?

Ingenio.— Cuando superiores causas
Los arrastran.

Música.— Yo he de verlo.
canta.
Sonóros aplausos mios,
Que siempre en templados ecos
Respondeis á los primores
De mis músicos preceptos:
Tened, parad, suspended al Ingenio
Humilde no caiga, cuando corre soberbio.

Ingenio.—Por mas que tus armonías
Alhagan mis sentimientos,
Suelta, Música, que ya
Dije, que es en vano tu intento.
canto.

Música.— Tened, parad, etc.
El coro repitiendo
Tened, parad, etc.
Siempre deteniéndole.

Ingenio.— Vuelvo á decir otra vez,
Que mal tus dulces acentos,
Bella Música, podran
Pararme, que es el empeño
Tal de mi imaginacion,
Que no es posible, que atento

A su agrado mi discurso,
Halle alivio; y mas si atiendo.....
Canto.
Coro y Música.— Tened, parad, etc.
Ingenio.— A que si al alegre aumentas
Con tu armonía el contento,
Al triste con tu armonía
Le doblas los sentimientos.
Música.— Como el divino dictámen
De la Música, alimento
Tan del alma es, se convierten
Facilmente sus efectos
En el humor, que domina;
Pero no es del caso esto,
La filosofía saldrá
Cuando importe al argumento.
Y así, vuelve á tus tristezas,
Que puesto que no las venzo
Con el canto, podrá ser
(Ya que por tuyas las siento)
Las venza con la razon.
Ingenio.— ¿Con la razon? eso es bueno:
¿Pues tú, Música, has tenido
A la razon por objeto
Alguna vez? porque yo,
La diversion solo creo
Que ha sido el objeto tuyo,
Como sentido del cuerpo,
Solo alhagando el oido,
Pero no al entendimiento,
Como potencia del alma.
Música.— Tanto de oirte me ofendo,
Que me persuado á que eres
La ignorancia, y no el ingenio.
[Y dejando aparte, que
El oido, que es mi centro,
Es solo el capaz sentido
Del mayor de los misterios.]
¿Hay cosa en toda la grande
Fábrica del universo
Que debajo de compas,
Proporcion, número, y metro,
En Música no esté? Hable
La armonía de los cielos,
Siempre en consonancia; y si ella
No es tratable al uso nuestro,

Hable por mas familiar
La de los cuatro elementos:
Pregúntaselo á la Tierra.

Ingenio.— Y cuando fuera tan necio,
Que á ella se lo preguntára,
¿Qué me respondiera?

Sale la Tierra cantando.

Tierra.— Esto.

Canto.

Lo humilde de los valiados,
De los montes lo soberbio,
Lo oculto de las ciudades,
Lo inculto de los desiertos,
Un pautado libro
Son de solfa, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
Do mi verde centro

Tierra y Coros.

Valiados, ciudades,
Montes y desiertos.

Música.— Di al viento, que te lo diga
Tambien.

Ingenio.— ¿Qué me dirá el viento?

Sale el Aire cantando.

Aire.— Clarin Céfiro es el Aire,
Pífano el aura en el eco,
Trompa el ábrego en el muro,
Caja en la campaña el cierzo;
Música, y batalla
Son del aire, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
De su vago imperio.

Aire, y coros.

Zéfiros, y auras,
Abregos y cierzos.

Música.— Escucha tambien al agua.

Ingenio.— Ya á sus rumores atiendo.

Sale el Agua cantando.

Agua.— Los violines de los mares,
De las fuentes los salterios,
Las cítaras de los rios,
Y arpas de los arroyuelos,

Todas son del agua
Cláusulas, supuesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
De minados senos.
Agua y coros.
Piélagos, y Ríos,
Fuentes, y Arroyuelos:

Ingenio.— Agua, Aire, y Tierra, vaya;
¿Mas cómo es música el fuego?
Sale el Fuego cantando.
Los contraltos de los rayos,
Que el temor son de los truenos,
Entre tiples de centellas,
Contrabajos del incendio,
Consonantes iras
Son del fuego, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para consonancia
De sus ardimientos:
Fuego y Música, duo.
Los truenos y rayos,
Las nubes é incendios.

Ingenio.— Aunque por sí cada uno
Probado deje su intento,
¿Cómo los cuatro podrán
Juntos probarle?

Música.— Oye atento.
Cantan el Fuego, Agua, Aire, y Tierra.
Como somos un tono de á cuatro
Los cuatro elementos,
Que unísono siempre
En el punto de amigos,
No nos desune la fuga de opuestos.

Ingenio.— Aunque esa es filosofía,
Y la metáfora entiendo,
¿Qué sacan de ello mis dudas?

Música.— Sepa cuales son, y luego,
Si en música no te diere
Salida, cúlpame.

Ingenio.— A precio
De que me dejes, escucha.
Mis ansias constan, no menos
Que desde donde Juan dice,

Que el principio era el Verbo;
Y no tan solo hasta donde
Carne el Verbo se hizo, pero
Hasta donde despues dice
En su soberano testo,
Que el pan fué hecho carne, y sangre;
Y aunque todos tres misterios
Creo y adoro, bien como
Principales fundamentos
De la fé, mi duda es,
Que David diga en un verso,
Que está mi alma en mi mano;
Porque ¿cómo si en creerlos
Consiste el mérito, y este,
Como á superior talento,
Al entendimiento toca,
David asienta sobre eso,
Que está en mi mano mi alma?
Mira tu si tres misterios
Tan inescrutables, como
Son para el humano ingenio
Trinidad, Encarnacion,
Y *Eucarestia*, ponerlos
Para el mérito en mi mano,
Antes que en mi entendimiento
Podrá la música.

Música.— Sí;
Y antes presumo que el cielo
(No sin providencia) quiso
Que hoy te asista, porque siendo
Hoy el mas festivo dia
De la iglesia, aun fuese acuerdo
Festivos los argumentos.
Como suyo, que en él fuesen
Dígalo la paridad
De haber en tu mano puesto
Tu alma, cuando está en mi mano
Mi música, pues es cierto,
Que sus claves y sus puntos
Se esplican en sus ariejos,
Siendo el aprender la mano
Su principal rudimento. (1)

(1) Hace pocos años que se enseñaba por la mano llamada musical, las letras, signos, voces, claves, tonos, mutanzas, diapasones, y entonaciones de salmos; siendo de este modo, segun los antiguos, el método mas fácil para aprender la teórica de la música.

Doblemos aqui la hoja
Hasta otra razon, que en ello
Se incluye, contra tu duda,
Y vamos á los misterios,
Que en música he de esplicarte;
Y porque tanto supuesto
No haga escándalo, antes que
Llegue á la esperiencia, asiento.....

Ingenio.—¿Qué?

Música.—Que no es concepto mio,
Sino estudiado concepto,
Hallado en la autoridad
De Agustin, contra el hebreo.
Con este seguro, ahora
¿Quien quieres que deste empeño
De que en música me esplique,
Sea el juez?

Ingenio.—¿Quien ha de serlo,
Sino á quien mas solicito
Sosegar ?Entendimiento,
Memoria, voluntad?

Salen los tres.—Que es lo que quieres?

Ingenio.—Que un duelo,
En que la Música, y yo
Hoy estamos, juzgueis cuerdos.

Música.—Agua, Tierra, Fuego y Aire?

Los cuatro.—Que nos mandas?

Música.—Dadme, os ruego,
Un intrumento, que sea
Tambien templado instrumento,
Que de todos conste.

Tierra.— Este
Hemos los cuatro compuesto.

(Saca la tierra un arpa, que tendrá formada una cruz en su primer baston.)

Pues yo, que la Tierra soy,
Di para él madero,

(Dasele al Fuego.)

Fuego. —El fuego, llave, y clavijas,
Pues su actividad haciendo
Que obedezcan los metales,
Sus clavos labró del hierro.

(Dasele al Agua.)

Agua. —Yo las cuerdas para él,
Pues los nervios, que antes fueron
Carne, el agua de un sudor,
Humedecidos los nervios,

Los dejo tirantes.

(Dasele al Aire.)

Aire. — Yo
De suspiros, y lamentos
Esfera, bien como el aire
Sus voces esparcí al viento.

(Dasele á la Música y ella daráselc á la Voluntad)

Música. —Toma este instrumento tú,
Tócale.

Voluntad.—Si arte no tengo
Que dé á la mente dictámen,
Que es en quien está el precepto
Que ha de obedecer la mano,
¿Como lo tocare, puesto
Que herido, mas no sonoro,
Solo responderá?

Música. — Luego
Sin arte, que de á la mente
Dictámen, nada tenemos,
Aunque instrumento tengamos
Y mano para él?

Voluntad. — Es cierto.

Música. — Memoria, sabes el arte
Tu de la música?

Memoria. — Siendo
Yo de las artes tesoro,
Pues soy de todas acuerdo,
Dudas si la sé?

Música. — Pues toca
Este instrumento.

Memoria. — Ya empiezo.

(Dale el arpa, y al querer tocarla la tiene la mano.)

Memoria —¿Que haces?

Música. — Tenerte la mano.

Memoria. —Como, si mano no tengo,
Te he de tocar?

Musica. — Luego no
Vasta tampoco, que aun tiempo
Arte, é instrumento haya
Sin mano para el contento
De hacerle sonar?

Memoria.— Es claro.

Música.— Pues toma tú, Entendimiento,

(Dale el instrumento al Entendimiento, y al irle a tocar se lo quita.)

Que si de todas las artes
Eres absoluto dueño,

¿Quien duda este sepas?
Entendimiento. Sí.
Música.— Asi sobre el arte dejo
Libres las manos; ¿que aguardas?
Toca.
Entendimiento.— Si haré; mas que es esto?
Música.—Que el instrumento te quito.
Entendimiento.— Pues si el instrumento pierdo,
¿que me importa que me dejes
Las manos, y el arte?
Música.— Luego
Tampoco el arte, y las manos
No sirven sin él?
Todos— Es cierto.
Música.— Luego (Ingenio atiende, que ahora
Te he menester mas atento.)
Luego, para que acordada
La música dé su efecto,
Es menester que concurran
Tres iguales cosas, siendo
Tres en el nombre distintas,
Y una en la esencia, supuesto
Que para que la perfecta
Consonancia llegue á serlo,
Necesario es que se aunen
Arte, mano, é instrumento.
El primer misterio es este:
Para el segundo misterio,
El Padre, que dá el dictámen,
El arte pone; el inmenso
Alto espíritu, la mano;
Pues por obra suya creemos
Encarnado al hijo: el hijo,
Que es en quien se obra el concepto,
el instrumento es, pues es
El que dá la voz, diciendo,
Este es mi cuerpo, y mi sangre:
Con que tambien el tercero
Misterio queda esplicado.
Y ahora, á desdoblar volviendo
La hoja, que quedó doblada,
Mira, cuan no acaso el cielo
En tu mano, y en mi mano
Puso enseñanza y ejemplo.
En catorce artejos funda
Mi música sus preceptos,

Y la fé en otros catorce
Los suyos: ó cuenta atento
Los artejos de tu mano,
Y hallarás catorce artejos,
Como número que Dios
Te puso para tu acuerdo.
Y siendo asi, que en la mano
De los órganos del cuerpo
Se significan las obras;
Tu alma está en tu mano, uniendo
El creer con el obrar,
Porque en músico concepto
Suele destemplarse obrando,
Lo que se templa creyendo.

Ingenio.— El Ingenio por vencido
Se dá, Música, á tu ingenio,
y á tu aplauso, y en honor
De dia, en que es el festejo
Devocion, tengo de hacer
Un AUTO.

Música.— ¿De que argumento?

Ingenio.— Para que de tu enseñanza
Algo en mi agradecimiento
Se reconozca, el asunto
Fundarle en música intento
Valiéndome de sabida
Fábula, para su efecto,
Que alegorizada, no
Desdiga de tus misterios.
El Jardin de Falerina
Se ha de llamar.

Música.— Pues yo quiero
Que mi música, y su Loa
Sirva: y asi, remitiendo
El comun lugar de hacer
Salva nuestros rendimientos
A magestades que adoran,
A sus damas, sus consejos,
Su villa, nobleza, y plebe,
De armas, y de letras centro,
Sea en música la salva.

Todos.— ¿Como?

Música.— Conmigo diciendo:

(Repiten todos lo que canta la Música.)

Estando en si mismo Dios,
Siendo uno, y tres en si mismo,

Yá en el vientre de *María*,
Yá en el pan del sacramento,
Nos comunicó á su hijo,
Con que hombre, y Dios verdadero,
Subiendo el hombre á ser Dios,
Bajando á ser hombre el verbo;
En músico estilo
Esplicando el concepto,
Vinieron á dar
En un punto mesmo,
El alto bajando
Y el bajo subiendo.

Tocan chirimías, y cerrándose los carros, se dá fin á la Loa.

Manifestado ya lo que hemos creido necesario acerca de los autos sagrados ó sacramentales, continuaremos la interrumpida narracion de esta historia.

Los diez años de regencia que siguieron á la muerte de Felipe IV, derrocaron por tercera vez el suntuoso templo del arte dramático á tanta costa levantado, con tanto teson sostenido, y con tan buena fortuna encumbrado sobre los demás de Europa. Y aunque volvimos de nuevo á ser deudores á la Iglesia en la conservacion de algunos preciosos restos lírico-dramáticos, con los villancicos y espectáculos sacros representados en su santo recinto; sin embargo, la libertad perdida, el lugar protector, la censura rígida, y las composiciones musicales siempre calculadas y nunca creadas, fueron cambiando la faz de la poesía y la música, quedando aquella escasa de genio, y falta de inspiracion esta.

Llegado á su mayor edad el desgraciado Carlos II, y concertadas sus bodas con doña María Luisa de Borbon, quisieron los gobernantes del Estado, sacar de sus tumbas á los sufridos españoles para presentar sus mómias ante las naciones europeas, como una imitacion de la danza *Macabra,* en el festin nupcial del impotente rey. Conociendo que las diversiones favoritas de España eran

los espectáculos dramáticos, mandáronse abrir los teatros del reino; pero ni aun con tal determinacion pudieron infundir la alegría en el pueblo, la inspiracion en el poeta, y la animacion y vida en las melodiosas armonías del músico. Apenas consiguieron reunir tres compañías de cómicos, segun el favorito poeta de aquella época Candamo; y el teatro español empezó una nueva y raquítica era, mas bien para adular á un poder cadavérico, que para volver la vida á un cadavérico pueblo.

La música fue separándose de las representaciones profanas, y bastardeando las sagradas en la mezcla de la salmodia latina con la música de romance, de la magestad de los himnos sagrados con las representaciones á lo divino, de la severa escuela armónico-eclesiástica con la melódico-vulgar: la poesía considerada como un mero pasatiempo no tuvo vida propia, y muriendo poco á poco entre la iglesia y el teatro, quedó reducida al estado que aun á principios de este siglo se hallaba: y el funesto reinado de Carlos el *hechizado*, fue la desgracia y el no ser de la nacion española, la esclavitud y el verdugo de sus talentos brillantes, y la creacion del servilismo imitativo de todos sus hijos en las ciencias y en las artes.

Avasallado el genio español, y no queriendo servir como objeto de adulacion á los que le deprimian y amenazaban, se retiró orgulloso ó se ocultó tímido; y la corte supersticiosa, aunque tuvo aduladores, no tuvo elogios espansivos de los que arrastran al pueblo por la inspiracion del que los hace, de los que son premio de una proteccion general á alguna cosa útil, y de los que nacen del libre alvedrío y no por una real órden.

Tanto porque los magnates conocieron lo espuesto, cuanto por adulacion al poder de Luis XIV, con cuya nieta se enlazó el rey de España, introdujeron en nuestra esce-

na los espectáculos franceses, siendo el primero la *Armida*, drama lírico de Quinault y Lulli, autores entonces muy celebrados en Francia, pero cuyas composiciones, como dejamos dicho, eran sacadas de las grandes fiestas musicales dadas en el Buen Retiro ante la esplendente corte del gran Felipe IV; siendo por estas causas su éxito escaso y su vida muy pasajera.

La ópera de la *Armida* fijó en Francia la opinion de que el poema lírico debia ser la Epopeya, puesta en accion y en espectáculo, presentando todo lo maravilloso visible por medio de dioses, semi-dioses, genios, hechiceros, mágicos, virtudes, vicios, deidades abstractas, y todos los entes morales personalizados en los interlocutores; manejando todos los resortes de lo prodijioso, sin impedir á la musa trágica que ocupara su lugar en esta clase de espectáculos, siempre que el poeta lírico realizára todo aquello que el trágico no puede sino idear. En la *Armida* se hallaban todas estas cualidades por haber reunido en ella las musas heróicas, la pompa de lo maravilloso con el socorro de la música, el baile y la pintura, haciendo oir por una nueva mágia, los encantos que la musa épica solo puede hacer imaginar y dando ocasion á un poeta francés para los siguientes versos:

Ou les beaux vers, le danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureoux de seduire les cœrs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

¿Pero este género de composiciones dramáticas, no era ya conocido por los españoles, tanto en el *Parnaso,* melodrama representado en tiempo de Felipe II, cuanto en nuestras fiestas cantadas, nuestras zarzuelas, loas, y hasta en

los sainetes con música? ¿Tiene la *Armida* cosa alguna que en nuestro teatro no la hubiésemos visto antes, en mayor escala y con mayor riqueza de invencion? ¿A qué se reduce el argumento de la obra de Quinault?—A que *Armida*, reina de Fenicia, por su hermosura y desgracia supo interesar en su favor á los mas valientes gefes de la armada de Golofre, hasta hacerlos ir á su corte á ofrecerla sus servicios; y que ella lo rehusa todo, por estar enamorada de Reinaldo, desgraciado jóven á quien dió asilo, y cuyo corazon entusiasta por la gloria, y enemigo de los placeres y seducciones, solo desea volar á donde su honor le llama.—Este es todo el asunto del drama; mas el poeta épico, hecho dueño de él, en vez de una reina naturalmente bella, sensible é interesante, la supone encantadora, y de una accion simple, la hace sobrenatural á fuerza de prodigios y de mágias, siendo en Armida el don de agradar prestigio, y en Reinaldo el amor un encanto por los placeres que le rodean, y los maravillosos objetos que ante su vista se presentan.—Escusado es decir si el argumento de *Armida* y los efectos de que se valió el poeta para presentarlo con gran aparato y novedad, eran desconocidos de los españoles, cuando tantos ejemplos tenemos, y tan conocidos son, en las obras de Lope de Vega, Calderon, Solis y muchos otros.

No es nuestro ánimo el querer rebajar en lo mas mínimo la gloria alcanzada por Quinault como padre y autor de la ópera francesa, aunque tan encontradas son las opiniones que formaron de él, Boileau, Marmontel, Gretry y otros (1); sino manifestar que en las producciones

(1) Mr. Boyleau critica los versos de Quinault por frios y lúbricos, y manifiesta que necesitaban de la música de Lulli para tener algun calor.

« *Des lieux communs de morale lubrique,*
Que Lulli rechanffa de sons de sa musique. »

de Quinault nada aprendimos, antes por el contrario, con ellas, nos hizo conocer que mucho le habíamos enseñado.

En cuanto á la música de Lulli, ya hemós manifestado nuestra opinion en el curso de esta obra, y nos ratificamos de nuevo en que, si bien su genio pudo crear melodías y combinaciones armónicas agenas de una servil imitacion; tuvo presente el corte, ritmo y sencillez de las españolas, para dar nuevo giro á las suyas, y separarlas del gusto italiano, ya por estarse mejorando este bajo las mismas bases, cuanto por el aborrecimiento que á todo lo italiano se tenia en Francia (1).

Para corroborar mas nuestras opiniones siempre fundadas en documentos históricos respetados hasta el presente por el crédito justo de sus autores, vamos á copiar del autógrafo de Teixidor lo que refiriéndose á la época floreciente de Lulli, dice: «Don Sebastian Duron, joven en esta época por no tener mas que diez y siete años, habiendo pasado á Paris llevado de la gran fama de Lulli, y oido una ópera de las mas sobresalientes de este compositor, siendo preguntado que tal le parecia, respondió con frialdad que era buena la música: replicáronle sobre tan corto elogio como hacia de ella, y dijo que se empeñaba en componerla tan buena ó mejor; y en efecto, lo cumplió en una serenata ú opereta de Quinault que se ejecutó en casa del embajador de España con aplauso ge-

Marmontel por el cootrario, hace ver la gravedad, fuerza, y robustez de ellos, segun el objeto que espresaban: y Gretry dice, que Quioaolt destrozó cruelmente su leogua, é hizo sentir en sus óperas y las de sus sucesores, la molicie y la bajeza del envilecimiento.

(1) El abate Aodres en su *Historia de la literatura*, dice: «Por tres distintas veces bizo Mazarioi que pasase de Italia uoa compañia de operistas italianos, para que la Francia tomase el gusto á aquel espectáculo que formaba las delicias de su nacion; pero la Fraocia, que enteodia poco el italiano, sabia poquísimo de música, y aborrecia al Cardenal sobre manera, miró con desprecio una diversion musical en lengua italiana que le habia proporcionado el aborrecido ministro.»

neral de toda la grandeza de Francia, y admiracion del poeta y de Lulli.—Esta anécdota, continua Teixidor, la debemos á Don Pedro Morreras, arpista que fué de las señoras Descalzas Reales de Madrid, y profesor de un mérito sobresaliente, el cual la sabia de boca de su maestro Don Francisco Llinás, célebre compositor de música de Barcelona, y amigo íntimo de Duron, con el cual tuvo íntima correspondencia hasta que murió este en la corte de Viena. Añadia, que este hecho facultativo en unos tiempos en que la corte de Madrid aplaudia las modulaciones de Lulli, hizo se le confiriese el magisterio de capilla de la Real de S. M. C. por los años de 1693.»

Estos hechos nos confirman, que Lulli en sus composiciones, imitó las españolas, pues de otro modo no le hubiera sido tan facil á Duron, aun con el atrevimiento que da la poca edad, poder salir airoso de un reto artístico en una capital estrangera, y habiendo calificado de buena la música de su contrario: ni hubiera consentido Quinault dar una obra suya á tan atrevido jóven, ni Lulli á oir la música y elogiarla, si no hubiesen conocido ambos, los adelantos del arte lírico-dramàtico en España, y que ellos, les estaban proporcionando sus triunfos repetidos.

Si Duron á su regreso á Madrid, ocupando la posicion tan ventajosa en el arte que sus talentos con justicia le alcanzaron, y habiendo conseguido tan envidiable victoria en la corte de Francia, hubiera visto algunos adelantos sobre nuestras composiciones lirico-dramáticas en las obras de Quinault y Lulli; ¿no los hubiese introducido con éxito en nuestros teatros tan escasos entonces de novedades, y tan ávidos los cortesanos de imitar todo lo frances? Sin duda alguna: pero Duron no escribió óperas al estilo frances, sino zarzuelas y loas al estilo español, de quien aquel se derivaba.

Es innegable que el buen gusto del pueblo frances hácia los espectáculos dramáticos, fué formado, como dejamos dicho en otro lugar, por los sobresalientes autores á quienes les sirvieron de modelos las obras de nuestros esclarecidos ingenios; y aun cuando la comedia en música perdió su prestigio por la introduccion de las obras líricas de Quinault y Lulli, protegidas por Luis XIV, y compuestas sobre argumentos y melodias españolas, aunque con formas italianas debidas solo al recitativo en música desechado por nosotros, la Francia aceptó con frialdad estos espectáculos impropios de su educacion dramática, como lo comprueba la creacion de la ópera cómica, que aun hoy, poseyendo en un brillante estado su Grande ópera, y las obras mas notables en este género, de célebres poetas y compositores; es aquel, y no este, el verdadero teatro lírico, formado del clásico lírico español, que es lo que la aproximacion á una verdad sublimemente representada, pide y exige. Asi lo manifiesta, hablando de la poca importancia de la poesia en la ópera, el sabio escritor italiano Maffei, en estas palabras: «Mientras el actual modo de música se conserve, jamas podrá lograrse que un arte deje de ser mutilada por otra, ni que el superior deje de servir miserablemente al inferior; de modo que el poeta viene á ser lo que el violinista cuando toca para el baile.»

Esto es verdad en la opera italiana, mas deja de serlo en la zarzuela española y ópera cómica francesa, puesto que en ambas tienen iguales partes la poesia y la música, el actor y el cantante, el baile y la pintura; formando ese todo completo y encantador que como dice Algarotti, el hombre imaginó para deleitar los ánimos nobles, reuniendo todo cuanto tiene de mas atractivo la poesia, la música, la representacion, el baile y la pintura, para

escitar los afectos, encantar el corazon, y engañar dulcemente el entendimiento. En la zarzuela y ópera cómica, el poeta puede desarrollar de un modo mas natural y mas lato el argumento del drama, preparando con mejor efecto las situaciones musicales ó bailables; y el espectador goza mucho mas, porque tambien le interesa mas, la farsa que tan mágicamente ante sus ojos se presenta, sin tener qne sufrir para llegar á las situaciones interesantes dramático-líricas, el cansado, monótono, é insustancial recitativo en música.

Aun cuando eran muchas las obligaciones que á Duron imponia su magisterio por las composiciones que todos los años habia de presentar en la real capilla, tanto latinas como castellanas; escribió, sin embargo, un gran número de serenatas, zarzuelas, é intermedios músicos ó entre actos de comedia, que le valieron los aplausos y elogios de españoles y estrangeros, ya por las melodias tan apropiadas á los conceptos poéticos, cuanto por el estilo, sencillez y buen gusto de ellas.

Cuéntase de tan distinguido compositor, que despues de haber salido de una funcion religiosa en la que la capilla de música ejecutando una obra suya, dirigida por él, tuvo un marcado descuido; Carlos II que estaba oyéndola, y habia notado el desconcierto, le dijo: — Duron, ¿en que consiste que siendo tu eclesiástico, salen mejor ejecutadas las composiciones que escribes para el teatro, que no las que haces para la iglesia? — Señor, contestó Duron, en que en el teatro lleva el compas el diablo, y en la iglesia lo llevo yo. Contestacion que hizo reir á todos los circunstantes, y celebraba muy amenudo dicho soberano.

Teixidor dice, que Duron era tambien poeta y autor de la mayor parte de las poesias castellanas que ponia en música; aunque habiendo visto varias arietas, tonadas,

y juguetes suyos, en ninguno halló escrito ser la poesia y música del mismo, sino en el siguiente, cuya melodia poseemos nosotros.

Estrivillo.

Yo te quiero Gileta,
Yo lo confieso,
Por mas de muchas razones,
Que son si mal no me acuerdo
Las que á mi me hacen mas fuerza
Por esto, y es totro, y aquello.
¿Que te parece?
No nos burlemos:
Oyeme niña
Solo una vez que me quejo,
Pues yo te quiero,
Por esto, es totro y aquello.

Coplas.

Bien te acuerdas Gileta
Que en otro tiempo,
Te servia muy niño
Mi grande afecto;
Y andaba oculto
Mi amante ruego,
Tu deidad obsequiando
Por esto, es totro y aquello.

Muy bien sabes que un dia
Mi pensamiento,
Te encontró y no te dijo
Malo ni bueno:
Y fue el motivo,
Y estuvo el cuento
Que tu no lo escuchases,
Por esto, es totro y aquello.

Aunque siempre buscaba
Luz en tu cielo,
A los rayos cegaba
De tu respeto:
No hallando modo
Por que tu ceño,
La ocasion no me daba
Por esto, es totro y aquello.

Pero ya que á porfía
Del sufrimiento
La cadena se rompe
De mi silencio;
Doy estas voces
Muy en secreto,
Porque quiero las sepas
Por esto, es totro, y aquello (1).

Los grandes conocimientos de Duron en el arte de la música, su crédito en la córte, y el afecto que le profesaba Cárlos II; fueron causa de que este monarca, á ruegos del compositor, crease en su Real capilla varias plazas de violinistas, á pesar de la grande oposicion que se hacia á la introduccion de los violines en la música eclesiástica. No se crea por esto, que dichos instrumentos eran desconocidos ó de poco uso en España, pues en las cámaras de los reyes y altos personajes, en los teatros públicos y particulares, y en todas las diversiones profanas, se usaban, segun la opinion de Teixidor, desde el reinado de los reyes católicos: probándose esta verdad con la relacion de varias fiestas, y los melodramas representados en la córte de los reyes de España desde Felipe II hasta Felipe IV. Y si el llamado *Rebeque* por nuestros mas antiguos poetas, es el violin, como se infiere por llamarse aun hoy este instrumento *Rabaquet* en algunos pueblos de Cataluña; no cabe la menor duda que los violines fueron usados en España desde antes de la dominacion árabe.

Los maestros compositores y escritores de música que, á mas de los nombrados, sobresalieron por sus obras en el siglo XVII, y han llegado á nuestras noticias, son los siguientes:

D. Mateo de Aranda, natural de Castilla la Vieja, au-

(1) Véase en las láminas el número 9.

tor del *Tratado de canto mensurable y contra punto*, y de otro *Tratado de canto llano*. De este autor habla Fetis en su diccionario biográfico, refiriéndose al catálogo de la biblioteca del rey de Portugal, don Juan IV: pero dice ignorar si fueron impresas dichas obras. Nosotros, que no tenemos mas noticias que Fetis sobre este maestro, diremos, sin embargo, que creemos que las dos obras á que hace referencia, se imprimieron en Valladolid, por lo que se desprende de una carta dirigida á D. Juan del Barrio por el sábio maestro de capilla de la catedral de Cuenca, D. Pedro Aranáz y Vives, el año de 1790, la cual obra en nuestro poder, y dice así el párrafo á que nos referimos: «Ni aun Aranda en sus dos obras publicadas en Valladolid, dice nada que no lo hubiesen dicho ya sus antecesores, como habrá V. notado tambien en su *Arte nuevo para tecla y vihuela*, imitado del mismo modo, del de Santa María, como imitó sus reglas de canto llano y contrapunto. Todo está dicho, compañero, solo nos queda á las generaciones venideras, aclarar algunas reglas y simplificar otras, ó bien confundirlas interpretándolas mal, que es lo mas probable»—Fr. Francisco Santiago, maestro de capilla de la catedral de Sevilla por los años de 1630, fué religioso carmelita, y dejó escritas varias misas, motetes y salmos. Segun Fetis, murió en 1646, dejando una reputacion de sábio músico.—D. Andrés Monserrate, capellan de la parroquia de San Martin de Valencia, publicó en esta ciudad el año de 1614, en la imprenta de Pedro Patricio Mey, una obra titulada: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*.—D. Martin de Roa, cordobés, murió el año de 1637, segun Fetis. Roa fué jesuita, y dejó escrito un libro titulado: *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ, libri VI in duas partes distinctis:* en cuya segunda par-

te trata de los címbalos antiguos. Dicha obra se imprimió en Lyon en 1667.—D. Luis de Ribayaz, natural de Vitoria; en el año de 1677, publicó en Madrid una obra titulada: *Luz y norte musical*.—D. Juan de Montiel, maestro de capilla de la catedral de Córdoba desde el año de 1618 hasta el de 1637, en que murió: D. Francisco Humanes, que le sucedió en el magisterio en diciembre de 1637 hasta el 8 de agosto de 1656: D. Jacinto Antonio de Mesa, que ocupó dicha plaza en 5 de octubre de 1656 hasta el 15 de octubre de 1683; y D. Juan Pacheco Montion, que por muerte de Mesa entró á ocupar su destino en 2 de diciembre de 1684 hasta abril de 1706, fueron sobresalientes compositores, que ganaron sus plazas por rigurosa oposicion. Aun se conservan algunas obras de estos maestros en los archivos de dicha catedral, entre las cuales, hay un motete á ocho para el dia de la Candelaria, *lumen ad revelationem*, de Mesa, á dos órganos y bajones; y el *Benedictus* de los tres dias de Semana Santa al fin de los *Laudes*, de Pacheco, á fabordon con el canto llano de sexto tono, de un gran mérito artístico.—El caballero Pomar, natural de Valencia, autor de un órgano con cinco teclados, que regaló á Felipe IV, con cuya invencion, logró dividir el tono en cinco partes, y la octava en treinta y una.—D. Sebastian Lopez de Velasco, maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid, en el año de 1648, dió á luz en dicha córte, adicionado y corregido, el *Arte de canto llano con entonaciones comunes de coro y Altar y otras cosas diversas*, de Francisco Montanos. — Pedro de Ruimonte, natural de Zaragoza, segun Fetis, y maestro de capilla de los archiduques Alberto é Isabel, publicó en Amberes el año de 1614 una obra nominada: *El Parnaso español de madrigales y villancicos, á cuatro, cinco, y seis voces*.—Urban de Vargas, maestro

de Capilla del Pilar de Zaragoza por los años de 1645, fué gran compositor y autor de varias obras de todas clases.—Don Juan Carles, médico, natural de Lérida, publicó en 1626 una obra con el título de, *La Guitarra española de cinco órdenes*.—Don José Torices, compositor de música muy celebrado á últimos del siglo XVII, y grande organista, fué discípulo de Don Andres Lorente y condiscípulo de Don José de Torres. Estos dos compositores siguieron la escuela del ciego de Daroca, de quien era discípulo Lorente, por ser en la que se educó este y la mejor de aquel tiempo.—Don Esteban Brito, maestro de capilla de la catedral de Málaga, habiéndolo sido antes de la de Badajoz. Segun Fetis, en la biblioteca del Rey de Portugal existian antiguamente las obras siguientes de Brito: *Tratado de Música*, manuscrito n.° 515: *Motetes* á 4, 5, y 6 voces, número 569: *Motete, Exsurge Domine*, á 4 voces, número 805: y *Villancicos de Natividad*, número 597.—Don José Ruiz de Samaniego, maestro de capilla de la Iglesia del Pilar de Zaragoza en 1660, fué compositor esclarecido en todos los géneros de música, habiendo compuesto infinitas obras, segun nuestro distinguido amigo Don Valentin Meton, organista y maestro actual de dicha iglesia.—Don Antonio Pujol y el licenciado Don Francisco Valls, maestros de capilla de la catedral de Barcelona: Don Pedro Ollvellas de la real capilla del Palao en dicha ciudad: y Don José Rusell de la catedral de Toledo, fueron sobresalientes compositores y maestros distinguidos.—D. Luis Brecneo, contemporáneo de Mersenne, quien hace un elogio grande de su mérito en la obra titulada: *Armonía Universal*. Segun Fetis, se publicó en Paris el año de 1626 una obra de Brecneo, titulada: *Método muy facilísimo para aprender á tañer la guitarra*.—Don Nicolas Diaz de Velasco,

profesor de música al servicio del rey Felipe IV, en 1640, publicó en Nápoles su sistema de cifras para la guitarra bajo el nombre de, *Nuevo modo de cifras, para tañer la guitarra con variedad y perfeccion.*—Don Francisco Humanes Aldama, maestro de capilla de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1669. (1) Aun se conservan de este escelente compositor varias lamentaciones, motetes, y misas de gran mérito.—Don Sebastian Alfonso, racionero y maestro de capilla del Pilar de Zaragoza. De las muchas obras que compuso, existen, un *miserere*, y gran número de *motetes* y *villancicos.*—Don Diego de Caseda, maestro tambien del Pilar de Zaragoza, de quien se cuentan treinta y cinco obras diferentes de reconocido mérito. No se sabe la época en que entró á ocupar el magisterio, pero segun un acuerdo del cabildo de dicha iglesia, fecha 30 de Junio de 1695, remitiendo á la junta de hacienda un memorial de la viuda de dicho maestro, que pedia se le entregasen los papeles de música pertenecientes á su difunto esposo; inferimos que ocupó dicha plaza por fallecimiento de D. Sebastian Alfonso, acaecido en 1676; y que habiendo sido nombrado organista D. Gerónimo Latorre en 21 de Agosto de 1677, por muerte de Caseda, ocupó aquel su plaza en 5 de Marzo de 1695.—D. Francisco Puesdena, compositor español y maestro de la real capilla de Nápoles: en 1692 se ejecutó en Venecia una ópera suya titulada: *Gelidaura*. Esta noticia, sacada del diccionario biográfico de Fetis, es un comprobante mas, á los que llevamos espuestos, sobre nuestros conocimientos de entonces en el arte, y en todo género de música.—Don Juan Caramuel, natural de Madrid, donde nació el año de 1606, llegó á ser obispo de Vigévano. Fué autor de gran número de obras

(1) Creemos que este Humanes sea el mismo de la Catedral de Córdoba, que pasaria de esta iglesia á la del Pilar.

de música, entre las cuales se encuentra la titulada: *Arte nueva de la música inventada año 600; desconcertada por Guido Aretino, restituida á su nueva perfeccion por Fr. Pedro de Ureña, y reducida á breve compendio por J. C. etc*,, impresa en Roma por Fabio de Falco año 1669.—Don Sebastian Aguilera, compositor y organista de Zaragoza, donde publicó el año de 1618 varios *Magnificat*, á 4, 5, 6 y 8 voces, en los ocho tonos de la iglesia.—Don Andres Escobar, compositor español, y músico de la Catedral de Coimbra. Segun Fetis, hizo un viage á la India, fijando despues su residencia en el reino de Portugal, donde escribió una obra, que ha quedado manuscrita, titulada: *Reformacion del canto llano*.—Don José Urroz, distinguido compositor y célebre organista de la catedral de Avila. Sus obras son reputadas como de gran mérito, entre las cuales descuellan, un *Tedeum* á 8 voces con acompañamiento de órgano, un *Magnificat*, y una misa obligada de dicho instrumento.—Don Francisco Corbera, dedicó á Felipe IV su obra tituladada: *Guitarra española y sus diferencias de sones*.—Fr. Juan Piñeiro, natural de Estremadura, fué uno de los mejores músicos de su tiempo, y segun Fetis, formó buenos discípulos. En la biblioteca real de Lisboa existian las siguientes composiciones de aquel autor: *Ave regina cœlorum*, á doce voces, y un *Afliccio una*, á seis voces.—Don Antonio de la Cruz Brocarte, maestro compositor y organista de la catedral de Zaragoza; sus obras tanto para órgano, cuanto para voces, son reputadas como unas de las sobresalientes de fines del siglo XVII.—Don Teodoro Ortells, maestro de capilla de la Catedral de Valencia. Fué uno de los maestros mas célebres de su época, y de los que mas honor dieron á la escuela valenciana tan reputada desde el siglo XVI. Sus obras son conocidas en la mayor parte de las catedrales de España,

conservándose muchas de ellas en el archivo de la catedral de Valencia, y en la biblioteca del Escorial.—Don Manuel Pina, músico español al servicio del rey de Portugal á principios del siglo XVII. De sus obras, segun Fetis, no se conservan sino varios cánticos para el dia de Navidad y principales fiestas de los santos, bajo el siguiente título: *Villancicos y romances de la natividad de Jesucristo y otros santos*.—Don Antonio Lopez, compositor popular, y autor de la música de gran número de loas, entremeses, zarzuelas etc., entre las que se cuentan *Alfeo y Aretusa, Euridice y Orfeo* y otras muchas.—D. Cárlos Patiño, presbítero y maestro de capilla del real monasterio de la Encarnacion do Madrid, por los años de 1660. Sus numerosas composiciones llevan el sello de la originalidad y el talento músico; y segun Eslava, apenas hay catedral que no posea alguna de este autor, conservándose muchas en el monasterio de la Encarnacion, y en el Escorial. Escribió con pureza á dos y tres coros, y supo sacar un gran partido de los diálogos y reuniones de diversos coros al estilo de su época. En la capilla Real de Madrid, segun un catálogo que poseemos, se deben conservar de esto maestro, un *Responso de difuntos* á 8, y un *Magnificat* de batalla, tambien á 8.—Don Juan Francisco Losada, natural de Castilla, fué un buen literato y un gran compositor en su época. Dedicado esclusivamente á las composiciones teatrales, segun Perez, puso en música muchas zarzuelas y grandes fiestas de Calderon y de Solis, para las córtes de Felipe IV y Cárlos II, entre las cuales se encuentran: *El laurel de Apolo, El golfo de las sirenas, El castillo de Lindabridis, Fieras afemina amor, y Celos aun del aire matan*.—Don Juan García Salazar, presbitero, y maestro de capilla de la catedral de Zaragoza por los años 1691. Segun Eslava, fué uno do los compositores mas escelentes de su tiempo, tanto por

su genio como por su talento; distinguiendole de sus contemporáneos, la verdad de la espresion en las palabras, y el buen gusto en sus melodías.—Fr. Tomás Gomez, natural de Castilla la vieja, abad de la órden Cirterciense, y gran erudito en teología y filosofia. Murió en Barcelona el año de 1668, y dice Fetis, que se le atribuye un tratado de música titulado: *Reformacion del canto llano*.—Don Pedro Rodriguez, contemporáneo de Losada, fué como él compositor dramático, poniendo en música muchas zarzuelas, loas, fiestas y entremeses. Entre las obras que, segun Perez, se conocen por suyas, se hallan: *Apolo y Climene, Hercules y Antéo, Los tres mayores prodigios, El alcazar del secreto*, y la *Púrpura de la Rosa*.—D. Diego Pontac, presbitero y maestro de capilla de la iglesia catedral de Granada hasta el año de 1614, que ascendió al magisterio de la catedral de Santiago de Galicia; pasó de este punto, á Zaragoza en 7 de setiembre de 1646, por haber sido nombrado maestro de capilla de La Seo, plaza que ocupó hasta el año de 1650, en que se le confirmó el magisterio de la catedral de Valencia. Dice D. Hilarion Eslava, de quien tomamos estas noticias, que las pocas obras que ha podido hallar del maestro Pontac, existen en los archivos de la real capilla de Madrid y del monasterio del Escorial, juzgando por ellas el gran mérito del autor, especialmente en la correccion. Sin duda alguna ha padecido una equivocacion el Sr. Eslava nombrando el archivo de la Capilla real de Madrid, ó las obras de Pontac han sido llevadas á dicho archivo despues del año de 1830; puesto que en el inventario de papeles de música de la real capilla, que en el año de 1827 hizo el maestro Federici, cuyo inventario poseemos firmado por dicho maestro (1) y adicionado

(1) En el inventario que poseemos y que perteneció á D. Francisco Andrevi,

hasta el año de 1830 por D. Francisco Andrevi, no hemos encontrado ninguna obra de Pontac. Asi como de D. Sebastian Duron, de quien dice Eslava no existir en el mencionado archivo ninguna composicion, por haber sido presas de las llamas en el incendio de 1734; hemos hallado, en el ya citado inventario las obras siguientes: *Misa de difuntos* á 8 sin borrador ni año; *Tedet* á 10 sin borrador ni año; *Pelime consumptis* á 8; y *Letania de los santos* á 8. — Abraham Chiia; la biblioteca del Vaticano adquirió á principios del siglo XVII, un manuscrito que contiene un tratado completo de música de este escritor, judio y natural de España, y de cuyos talentos se conservan aun varias y escelentes obras de Geometria. Fetis dice, no haber podido averiguar la época en que floreció Chiia, pero que debe ser anterior á la en que aparecieron sus obras, pues segun los datos consultados, fué discípulo del célebre Moises Hadáarscian, una de las lumbreras del pueblo hebreo, espulsado como sus demas hermanos en el reinado de Felipe III.—El Padre Fr. Francisco Melchor de Montemayor, monje de la orden de San Gerònimo del monasterio del Guadalupe. Fué, segun Eslava, uno de los mas notables compositores de la segunda mitad del siglo XVII. En la *historia universal de nuestra señora de Guadalupe* del P. Fr. Francisco de san José, impresa en el año de 1743; se lee con referencia á Montemayor, que era uno de los buenos maestros de capilla de su tiempo; que tomó el hábito de avanzada edad; que en su siglo era conocido con el nombre del maestro *cabello*; y que se guardaban en el archivo del monasterio, cuatro tomos en folio en donde estaban sus obras.

se halla escrito de puño y letra de Federici lo siguiente; « En el año de 1827 que entré á servir la maestria de la real Capilla, me hice cargo de todas las obras de música mencionadas en este inventario. Francisco Federici »

CAPÍTULO XXI.

La primera y la segunda mujer de Cárlos II.—Testamento de éste.— Nueva dinastía en España.—Guerra de sucesion.—Pérdidas de España en grandeza, artes y ciencias.—Creacion de varios establecimientos.—Pérdida de nuestras costumbres y teatro.—Proteccion de Felipe V á la ópera estranjera.—Id. de su esposa Doña Isabel de Farnesio.—Teatros de los *Caños del Peral*.—El marqués Scotti.—Los arquitectos italianos Sachetti, Galuci, y Bonobia, y el ingeniero español Medrano.—Primera ópera italiana en el teatro del Buen Retiro.—Comparacion entre los adelantos de las demás naciones con los nuestros.—Pergolesi.—Terradellas.—Sus óbras.—Revolucion causada por sus doctrinas.—Su muerte.—Pedro Alberto Vila. — Abos.—Ordoñez.— Perez.—Nasell.—José Felipe.— A quien debemos nuestra decadencia.

Muere la reina D.ª María Luisa de Borbon, primera mujer de Cárlos II en 12 de febrero de 1689, y la necesidad que el trono de España tenia de un sucesor, hacen se aceleren las segundas nupcias de aquel monarca con D.ª Mariana de Neuburg, que se celebraron en Valladolid el 4 de mayo del mismo año, con grandes fiestas de músicas, comedias, mascaradas, cañas, toros y fuegos; repitiéndose los festejos á la entrada de los augustos esposos en Madrid, el dia 22 de dicho mes y año.

Todo lo que tuvo de buena, caritativa y querida de su esposo (1) y del pueblo, la desgraciada D.ª María, fué

(1) *En el Diccionario histórico, ó biografía universal compendiada*, se lee que habiendo ido al Escorial Cárlos II con la esperanza de restablecer su quebrantada salud, deseó ver el sitio destinado para su propia sepultura, y despues de haber mandado abrir los sepulcros de sus antecesores, hizo lo mismo con el de su esposa María Luisa; y prorumpiendo en llanto al verla, quiso abrazarla, y estorbándolo los circunstantes, dijo al abandonar aquella estancia: «*Adios, querida princesa, vendré á hacerte compañía antes de un año.*» Y el infortunado monarca cumplió su palabra.

de intrigante, astuta y aborrecida D.ª Mariana, culpada por muchos, segun el P. Flores, de la debilidad de espíritu que cada dia aumentaba en el rey, á quien dominaba á su antojo, y quien á pesar de conocer las intrigas y manejos de su confesor el padre Matilla, el conde Adanero, y el músico Matheuchi, triunvirato de la reina, no pudo nunca oponerse á ellos por su genio pusilánime y su ningun carácter.

Confia el impotente Cárlos el secreto de sus aflicciones al cardenal Portocarrero, y éste le propone para confesor, mas como seguridad de su privanza, que como medio de conjurar el mal, al tristemente célebre Fr. Froilan, catedrático de teología en el convento de Santo Tomás de Alcalá de Henares, quien llenando de escrúpulos la imaginacion del regio penitente, le hace creer que está hechizado y aumenta su insensatez.

La reina pone en juego toda su astucia y poder, y triunfa del nuevo confesor entregándolo al tribunal de la Inquisicion; mas no del astuto Portocarrero, que logra la gobernacion del reino á la muerte del soberano, acaecida el dia 1.° de noviembre de 1700, y que pase la sucesion de la corona de España á la casa de Borbon; haciendo cierto el cantar popular del tiempo de la anterior reina, que decia:

Parió bella flor de Lis
En afliccion tan estraña;
Si paris, paris á España,
Si no paris, á París.

En efecto, España principió el siglo XVIII con la dinastía francesa (1) y el fin de la austriaca, principio y fin

(1) La cláusula del testamento de Cárlos II, por la cual pasa la corona de España á la casa de Borbon, está concebida en estos términos: «Y reconociendo,

que produjo la lucha cruel y desoladora llamada *guerra de sucesion*, que acabó con las pocas glorias españolas que quedaban, para hacer esclavas á las generaciones venideras de las ideas y conocimientos de la Francia, por tanto tiempo uncida al carro triunfante de nuestra ilustracion y cultura.

Aquí esclamaremos con Clavijo: (1) «¡La fortuna de la casa de Austria, despues de dos siglos de imperio, ceder debilitada el cetro de las Españas, cuyos límites abrazan ambos mundos, á la familia de Borbon su competidora! ¡Verse triunfantes y adoradas en Madrid las cautivas Lises de Francisco I en lugar de las caudales águilas de Cárlos V! ¡Sentarse el descendiente de Enrique IV del Bearnes sobre el trono de Felipe II!»

Cosas son estas en verdad, que si bien como dice el mismo autor, hacen que Felipe V sea en el gran cuadro de nuestra historia, un término de prespectiva en donde llegaron á verse reunidas las mayores distancias, tambien sea un término fatal de nuestra originalidad, grandeza de hechos, costumbres, independencia, ciencias y artes.

El nieto de Luis XIV, nacido en una córte rival de nuestras glorias, lleno de vida y entusiasmo patrio, en la florida edad de diez y siete años, educado por el gran Fene-

conforme á diversas consultas de ministros de Estado y Justicia, que la razon en que se funda la renuncia de las señoras Doña Ana y Doña María Teresa, reinas de Francia, mi tia y hermana, á la sucesion de estos reinos, fué evitar el perjuicio de unirse á la corona de Francia: y reconociendo que viniendo á cesar este motivo fundamental, subsiste el derecho de la sucesion en el pariente mas inmediato, conforme á las leyes de estos reinos, y que hoy se verifica este caso en el hijo segundo del delfin de Francia: por tanto, arreglándome á dichas leyes, declaro ser mi sucesor (en caso que Dios me lleve sin dejar hijos) el duque de Anjou, hijo segundo del delfin, y como á tal le llamo á la sucesion de todos mis reinos y dominios, etc. etc.

(1) *Elogio de Felipe V rey de España*, premiado con el primer premio de la Academia española, el año de 1779.

lon y el sabio Fleuri, y señor de un reino sin fuerzas ya para defender su heroico nombre, no debia hacer otra cosa que subyugarlo á la Francia para acabar de una vez con su altivez y orgullo, y hacer imperecederas las significantes palabras de su opulento abuelo: *Ya no hay Pirineos.*

El emperador Leopoldo I de Austria, queriendo defender los derechos que creia tener á la corona de España, á pesar de la última voluntad de Cárlos II (1), forma la liga de la *grande alianza* con Inglaterra, Prusia, Holanda, Portugal, Polonia, Dinamarca y varios principados del imperio, para sentar en el trono de San Fernando á su hijo segundo el archiduque Cárlos, bajo el título de Cárlos III. El duque de Anjou, despues de haber sido proclamado rey de España en la córte de Versalles con el nombre de Felipe V, hace su entrada triunfal en Madrid el dia 18 de febrero de 1701, de donde los azares adversos de la guerra con el archiduque, le obligan á salir por dos veces con toda su corte, para darle entrada á su feliz adversario: y la España en tan horrible lucha de ambicion estranjera, vése invadida por numerosas legiones estrañas, que ya en favor de uno ú otro pretendiente, destruyen sus pocas riquezas como país conquistado, tálan sus campos, incendian y saquean sus ciudades, aminoran sus hijos, y tremolan por do quiera el pendon de esterminio y muerte.

La célebre batalla de Villaviciosa y luego el tratado de Utrecht, ponen término á tan sangrienta lucha, y en el

(1) Cárlos II, prevenia tambien en una cláusula de su testamento, que el duque de Anjou, su heredero, se casase con la archiduquesa de Austria Doña María Josefa, hija del emperador Leopoldo; y Luis XIV cumpliendo con la última voluntad del difunto rey, la pidió en matrimonio para su nieto. Mas la córte de Viena rechazó este enlace, y entonces se efectuó el casamiento de Felipe V con doña María Luisa de Saboya, en la ciudad de Figueras el dia 3 de Noviembre de 1701, celebrándose despues las bodas en Barcelona el dia 8 del mismo mes, con salvas, iluminaciones y fuegos artificiales.

año de 1713 queda Felipe V en quieta y pacífica posesion del trono español, á los trece años de una guerra inolvidable para las generaciones españolas.

Empero si bien el tratado de Utrecht dió una paz tan deseada á España, esta perdió con él casi la mitad de sus dominios, y acabó de perder su categoría é importancia entre las naciones de Europa; y la que un tiempo estuvo á la cabeza de todas las naciones, como dice Cantú (1), quedóse muy detras de todas ellas, pues si Felipe V detuvo su decadencia, no dió principio á la restauracion, por verse obligado á secundar la política de su abuelo.

«Natural era, escribe Ticknor (2), que Felipe V desease restaurar la dignidad intelectual del país que con tanta generosidad y tales sacrificios le habia aceptado por rey; pero mientras duró la guerra esta absorvió necesariamente toda su atencion, y terminada que fué, luego se echó de ver que aunque acometió la empresa con ardor, no tenia ni el carácter personal ni las condiciones indispensables para llevarla á cabo. A pesar de sus esfuerzos y diligencias para asimilarse al pueblo que le reconocia por Señor, siempre fué Felipe V un estranjero poco informado de su carácter y costumbres, y por mas que hizo, nunca pudo congeniar del todo con su nacionalidad propia y peculiar. Habíase educado este príncipe en la córte de su abuelo Luis XIV á la sazon la mas brillante de Europa, y en la que las letras eran no solo reputadas como parte integrante de la educacion, sino como honra del imperio; era ademas de carácter algun tanto indolente, y así nunca manifestó gran resolucion ni una aficion decidida á determinadas formas de cultivo intelectual, si bien no carecia de

(1) *Historia universal*, tomo VI.
(2) *Historia de la literatura española*, tomo IV.

buen gusto para apreciar la refinada elegancia á que estaba acostumbrado y formaba la base principal de su educacion; en una palabra, era francés, y como tal, nunca olvidó el imprudente consejo de su abuelo Luis XIV de acordarse que lo era. »

Bajo el patron francés se crearon, el seminario de Madrid consagrado á la educacion de la nobleza, la academia de guardias marinas de Cádiz, la biblioteca real de la corte, la academia de la historia, la médica matritense y la academia española. Y aun cuando en la real cédula para la creacion de este cuerpo, se lee que la esperiencia universal habia demostrado que la felicidad de una monarquía se hallaba en el estado floreciente de las ciencias y las artes (1); las artes y las ciencias españolas, sin embargo, ocuparon entonces y han venido ocupando generalmente hasta nuestros dias, el triste lugar de imitadoras de los adelantos franceses, ó ensalzadoras de sus glorias literarias y artísticas, y deprimidoras de las nuestras de quien aquellas se formaron.

« Para nosotros, dice con sentido acento nuestro sabio Don Agustin Duran (2), desaparecieron, con los postreros años del siglo XVII, todas las memorias gloriosas, todo el vigor nacional, todo lo que fuimos; y comenzó el

(1) En la cédula de Felipe V para la creacion de la real academia española, se lee lo siguiente:» Este designio, dice el rey, ha sido uno de los principales que concebí en mi real ánimo luego que Dios, la razon y la justicia me llamaron á la corona de esta monarquía, no habiendo sido posible ponerle en ejecucion entre las continuas inquietudes de la guerra: he conservado siempre un ardiente deseo de que el tiempo diese lugar de aplicar todos los medios que puedan conducir al público sosiego y utilidad de mis súbditos, y al mayor lustre de la nacion española... La esperiencia universal ha demostrado ser ciertas señales de la entera felicidad de una monarquía cuando en ella florecen las ciencias y las artes, ocupando el trono de su mayor estimacion, etc.

(2) Romancero general, tomo I.

siglo XVIII sometiéndonos á la dinastía francesa, que nos impuso las costumbres, la política, la administracion y la literatura de su patria. Bajo este fatal influjo desapareció la España moralmente; y su poesía grande, noble y original, espiró con ella y con su nacionalidad despues de haber sido ambas víctimas del despotismo, de los errores políticos de sus mal aconsejados gobernantes, y del abuso que hicieron de sus fuerzas y aun de sus prosperidades.»

Con efecto, la poesía al par que la música española acabaron de perder en esta época, su fresco y galanoso ambiente natal, la pintura su lozanía y pureza, la arquitectura su sencillez, las ciencias su originalidad, y todas ellas, en fin, la encantadora libertad y el sacro fuego patrio que tanto inspira al artista y al hombre científico.

Nuestras costumbres se acabaron con nuestro carácter nacional, y aunque el aire que se respiraba era mas vital que el del reinado de Cárlos II, no tenia la pureza española, y si era saludable á la vida material, entristecia la intelectual, ajando el amor propio el *somos franceses*, é infundiendo esta idea la indolencia del cuerpo y la inaccion del pensamiento.

Se acabaron los esclarecidos y valientes militares como Fernandez de Córdoba, Jorge de Montemayor, Garcilaso de la Vega, Ercilla, San Ignacio de Loyola, Cervantes, Lope de Vega y otros muchos; que si con valor empuñaban la espada para defender su patria, con entusiasmo la inmortalizaban sus plumas en inspiradas obras, que armonizaban con espresivas y sencillas melodias acompañadas de bien acordados instrumentos. (1)

(1) Sabido es que Fernandez de Córdoba fué poeta, cantor escelente, y tocador de laud; que Garcilaso de la Vega, tio del célebre Fernando Laso, fué insigne profesor de música, como llevamos ya dicho, y diestrísimo en la vihuela y arpa, segun puede verse en la biografía que inserta en su primer tomo *El Parnaso español*; y

Se acabaron los ilustres varones que en elegantes y fluidos versos elogiaban los talentos españoles tanto literarios como artísticos, inmortalizando sus nombres y su mérito, y haciendo grande y envidiada á la nacion que los producia. (1)

que San Ignacio de Loyola, segun Perez, fué el autor de la marcha real llamada *Austriaca*, que desde Cárlos V duró hasta la dinastía de Borbon.

(1) Como nuestro principal objeto es narrar las glorias españolas en el arte de la música, séanos permitido copiar á continuacion los hermosos versos que hacen referencia á los músicos españoles, insertos en el clásico y magnífico poema que, con el título de *Casa de la memoria* escribió nuestro sabio y erudito poeta y músico D. Vicente Espinel; seguros de que serán leidos con gusto, tanto por los elogios que en ellos se tributan á ingenios españoles, cuanto por el mérito de la poesía.

Fué *Francisco Guerrero* en cuya suma
De artificio y gallardo contrapunto,
Con los despojos de la eterna pluma,
Y el general supuesto todo junto,
No se sabe que en cuanto el tiempo suma
Ningun otro llegase al mismo punto,
Que si en la ciencia es mas que todo diestro,
Es tan grande cantor como maestro.

—

Otro es *Navarro*, á quien con larga mano
Concede el cielo espíritu divino,
Consonancia, artificio soberano,
Estilo nuevo, raro peregrino,
Tal que en cualquier trabajo será en vano
Del que seguir quisiera su camino,
Que es don particular del cielo infuso
Que no puede aprenderse con el uso.

—

Estaba el gran *Ceballos*, cuyas obras
Dieron tal resplandor en toda España,
Junto á *Rodrigo Ordoñez*, cuyas obras
Bastan á enriquecer la gente estraña:
Tú, *Voluda*, que en nuevo estilo cobras
Fama que eternamente te acompaña,
Junto al divino *Galvez*, cuya gala
No es sugeto del cielo quien la iguala.

Cesaron de crearse nuevos cantos populares de aquellos cuya tradicion conservada por el pueblo, aun admiramos por su melancólica y dulce poesía, sus tiernas y apa-

. . . .

De un sugeto vi allí la efigie pura
Que aquel gran *Cabezon* vá dando caza,
En el órden de tecla y compostura
Sin esceder un punto de su traza,
El término, caudal, desenvoltura,
Y las divinas manos de *Peraza*,
Y el divino *Salinas* allí estaba,
A quien todo el colegio respetaba.

—

Castillo puro y singular sugeto
En competencia el instrumento afina;
En la disposicion docto y discreto,
Mano y composicion alta y divina:
Bosque en la pluma y ordenar perfeto
De veloz mano izquierda peregrina,
Dulce, apacible, regalado y casto,
Y que al recibo escede con el gasto.

—

Con voz suave y con veloz garganta,
Pura, distinta, dulce y claro pecho
En regalado canto se levanta
Primo, y el coro deja satisfecho;
En competencia suya *Antolin* canta,
Pretendiendo el asiento por derecho,
Mas *Martin de Herrera* que es del alma,
Al uno escede, al otro lleva palma.

—

. . . .

Doña Francisca de Guzman se via
Sereno el rostro en movimientos graves
Tener suspensa aquella compañía
Con acentos dulcísimos, suaves,
Con la voz y garganta suspendia
Al escuadron de las cantoras aves,
El aire rompe, y pasa por el fuego,
Al cielo llega, y vuelve al suelo luego.

—

En la divina mano el instrumento

sionadas melodías, y su conjunto tan encantador y deleitable. Hasta la marcha real fué importada de Francia relegando al olvido la austriaca, y la conservada hasta entonces nominada de D. Jaime el Conquistador (1).

Se acabó, en fin, nuestro ser original para convertirnos en un casi no ser imitativo; nuestro principio glo-

Doña Isabel Coello tiene y templa,
Oyelo el soberano coro atento,
Y la disposion y arte contempla,
La hermosura celestial talento
Que al mas elevado corazon destempla,
Garganta, habilidad, voz, consonancia,
Término, trato, estilo, y elegancia.

—

Llegó *Doña Ana de Suazo* al coro,
De *Agustina de Torres* prenda cara,
Y de voz y garganta abrió el tesoro,
Diestra, discreta, y una y otra rara:
Y guardando al pasaje su decoro
Los labios mueve sin mover la cara;
Mostró siguiendo tan discreta senda
Ser de tal madre soberana prenda.

—

Oyense de una y otra parte acentos
De estos sugetos y otros muchos juntos,
Gallardas voces, graves instrumentos,
Galas, pasajes, quiebros, contrapuntos:
Lleva el compas en tales movimientos
Guerrero, y forma regalados puntos;
De oir quede suspenso, y elevado,
De mis intentos y de mi olvidado.

—

Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* y el *Peregrino en su patria*; Cervantes en su *Viaje al Parnaso*; Boscan en sus *Estancias*; Hernandez de Velasco, Juan de la Cueva, Cristóbal de Mesa, y otros varios ingenios, han dedicado sus plumas á elogiar los talentos privilegiados, tanto contemporaneos como anteriores á ellos.

(1) En otro lugar insertaremos algunos de nuestros cantares populares como hemos ofrecido, haciéndolo ahora de la marcha importada por Felipe V, denominada hoy granadera; y la marcha nuestra de D. Jaime el Conquistador, la que debemos á la amabilidad y buenos deseos del profesor D. Ramon Pairot, residente en Barcelona. Véase en las láminas los números 10 y 11.

rioso, para arrastrar un fin degradado; nuestro independiente y brillante pasado, para esperar y aun elogiar un porvenir de servilismo artístico y literario (1).

El teatro español, espejo de nuestras costumbres, y modelo de todos los de Europa, se pervirtió como el de Grecia y Roma, y fué satirizado como sus grandes ingenios, por modestas medianias francesas, y preceptistas rutinarios españoles (2).

La etiqueta de la corte de Felipe V prohibió asistir á los espectáculos públicos; en el teatro del Buen Retiro se representaban pocas obras españolas; las comedias de Calderon y otros autores, así como los autos sacramentales, se adulteraron por el poeta favorito del rey, D. Antonio Zamora y otros escritores, para adular el poder del

(1) El sábio filólogo y escelente literato Mr. Jossé, en la introduccion á su *Gramática española razonada*, se espresa en astos términos: «Felipe V, mas francés que español, de genio tan limitado cuanto lo era vasto el de su abuelo, frustró las esperanzas que un descendiente de Luis XIV hubiera debido justamente inspirar. Sus sucesores imitaron su abandono: la nacion, degradada por sus gobernantes, acabó de perder en breve la poca representacion que le quedaba; y la Europa confundió en su desprecio comun á su gobierno, sus instituciones, sus habitantes y su idioma; y se los representó como sumergidos en la mas profunda barbarie.— Esta preocupacion injusta de que está imbuido aun el vulgo, es debida en parte á escritores ignorantes ó de mala fe, que han tenido un placer en desacreditar la literatura española, que en verdad tenia adquiridos grandes títulos á su indulgencia, y aun diremos que á su agradecimiento. En ella encontró modelos el gran Corneille, y nuevo Prometéo, robó algunas chispas del fuego de su genio: en ella encontró á Gil Blas el novelista Le Sage, y el tierno Florian su Galatea y sus novelas. ¡Cuántos otros esplotaron aquella rica mina! ¡Cuántos plagiarios ignorantes, seguros de no ser descubiertos, se vieron en la república de las letras coronados de laureles que nunca estuvieron en el caso de merecer!»

(2) D. Ignacio Luzan, diplomático aragonés, en su *Poética*, condenó nuestro teatro: mas tarde D. Agustin Montiano sobrepujó á Luzan; D. Nicolás Fernandez de Moratin, padre de D. Leandro, siguió las mismas huellas, y D. José Clavijo y Fajardo, superó á todos ellos.—Oyanguren, Nipho, y Latre, en distintas épocas, salen á la defensa de nuestros autores dramáticos, pero era ya tarde. El teatro español habia desaparecido con toda su riqueza y nacionalidad.

primer Borbon (1); la música de las pocas zarzuelas que se ejecutaban en la corte, cuyos libretos fueron escritos por Zamora, Aoiz, Villaroel, Urrutia, y Cañizares, participó del mismo gusto y carácter que la poesía y argumentos sobre que se escribia, y las trabas y mal gusto de los teatros públicos hicieron desertar á gran número de sus muchos partidarios (2).

(1) En el auto titulado: *Adios por razon de estado*, de Calderon, vemos los versos siguientes:

Madrid, dosel, córte y cetro
Del católico Felipe
Quinto, que heredando á un tiempo
Del cuarto la gallardía,
La hermosura del primero,
Del tercero la piedad
Y del segundo el ingenio etc.

En el nominado *Indulto general* del mismo autor, se agregan, entre otros muchos, los versos que siguen:

En la corte mas escelsa,
Dosel del mayor monarca,
Jardin de la mas suprema
Flor de Lis, que á España ilustra;
En la mas docta academia
De las letras y las armas, etc. etc.

Lo mismo sucede en otras producciones.

(2) Para que se tenga una idea de las trabas que se le impusieron á nuestro teatro, copiaremos algunas reglas de las dictadas por el consejo de Castilla, de acuerdo con los teólogos, para el órden de los espectáculos.—I. Que las compañías fuesen seis ú ocho, y que se prohibiesen las llamadas de la legua en que andaba gente perdida en los lugares cortos.—II. Que las comedias se redujesen á materias de buen ejemplo, formándose de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese sin mezcla de amores; que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habian representado, especialmente los libros de Lope de Vega que tanto daño habian hecho en las costumbres.—III. Que en ningun lugar del reino se representase comedia sin que llevase licencia del comisario del consejo.—IV. Que se moderasen los trajes de los comediantes, reformándose los guarda infantes de las mujeres, el *degollado* de la garganta y espalda, y que en la cabeza no sacasen nuevos usos ó modas, sino la

Durante el reinado de la primera mujer de Felipe V, doña María Luisa de Saboya, madre de Luis I y Fernando VI, con la encarnizada lucha de *sucesion* y la intranquilidad de la corte, fué viviendo el teatro casi abandonado, aunque se representaban de vez en cuando ante los monarcas, zarzuelas y comedias de los poetas y compositores contemporáneos, y de los anteriores á su reinado; siendo escuchadas y aplaudidas por los augustos esposos, mas bien por aparentar españolizarse, que por entender y gustar de las bellezas del idioma y la sencillez de la música.

Esto nos lo confirma la primera tragedia de Corneille que se tradujo del francés por el marqués de San Juan, titulada: *Cinna*, el mismo año de terminada la guerra; y despues, el que ocupando el trono español la segunda esposa de Felipe, doña Isabel de Farnesio, hija y heredera

compostura del pelo que se usase.—V. Que ningun hombre ni mujer pudiese sacar mas de un vestido en una comedia, si ya la misma representacion no obligase á que muden, como labradores ú otros semejantes, ni las mujeres se vistiesen de hombres, y que sacasen las basquillas hasta los piés.—VI. Que no se cantasen jácaras, ni sátiras, ni seguidillas, ni otro ningun cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarro, ni accion poco modesta; sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danza de cuenta, y todo con la mesura que en teatro tan público se requeria; y que los cantares y bailes que estuviesen pasados y registrados por el comisario del consejo.—VII. Que ninguna mujer, aunque fuese muchacha, bailase sola en el teatro, sino en compañía de otras; y si el baile fuese de calidad, que se hubiesen de poner cerca hombres y mujeres, fuese con accion y modo muy recatado.—VIII. Que no pudiese bailar ni cantar ni representar mujer ninguna que no fuese casada, como se habia mandado.—IX. Que los vestuarios estuviesen sin gente, ni entrasen en ellos mas que los comediantes y sus ayudantes; y que la comedia se empezase á los dos en invierno y á las tres en verano, porque no se saliese tarde.—X. Que asistiese un alcalde en la comedia, en la forma que se acostumbraba, con asistencia tan precisa, que no faltase en ninguna, aunque se repitiesen muchos dias, y que las justicias contuviesen los desórdenes de los representantes, visitando sus casas, rondando sus calles, y procurando desterrar de ellas la gente ociosa que las frecuenta, no con poco escándalo de la córte.

del príncipe de Parma y de la duquesa de Baviera, y madre del gran Carlos III, las pocas comedias y zarzuelas que se ejecutaron en el teatro de palacio, nacieron sin vida porque ni eran españolas, ni contaban con el apoyo de sus protectores que les robaba la ópera italiana afrancesada, de quien era entusiasta defensora la reina Isabel, sobresaliente profesora de música, segun el padre Flores.

Faltándole á las zarzuelas el lujoso aparato escénico, la proteccion de la corte y el patriotismo de los poetas, quedaron de esclusivo patrimonio del pueblo; amante siempre de su nacionalidad y costumbres. Pero tanto por la pobreza de los espectáculos, como por la de sus argumentos, fueron reduciéndose á modestas tonadillas, que como los antiguos entremeses, sainetes, jácaras entremesadas, y mogigangas con baile y música, sirvieron de intermedios á los espectáculos afrancesados sin duda para conservar á las generaciones venideras en estas reducidas y pobres producciones, todos nuestros conocimientos lírico-teatrales; y al mismo tiempo, con lo único nacional que al teatro le quedaba, atraer al pueblo para ir infiltrando las costumbres francesas, y legarnos con el olvido de lo pasado y el encumbramiento de lo importado, la completa servidumbre á los adelantos de otras naciones.

Las compañías de operistas italianos invadieron la España desde el principio del siglo XVIII, ejecutando sus funciones, tanto de verso como de música, en las posadas y plazas públicas de los pueblos por donde pasaban. La primera que llegó á Madrid, formó un teatro, con el competente permiso de la villa, en el sitio llamado de los *Caños del Peral*, en cuyo edificio improvisado, dió las primeras representaciones; y satisfecha la curiosidad, el público dejó de asistir, y el teatro ambulante hecho de tablas y toldos, desapareció antes de hacer un año de su construccion.

Otra compañía de *trufaldines* dirigida por Francisco Bertoli, pidió de nuevo el sitio para formar un teatro, y habiéndosele concedido, construyó un edificio de dos pisos, raquítico y mal acondicionado, en donde hizo durar sus representaciones hasta el año 1713, en cuya época se cerró por la dispersion de los cantantes, que, dedicados á dar funciones en varias casas particulares de la córte, sacaban mas utilidad que en el teatro público.

Protegidas las compañías italianas por Felipe V, mandó éste tres años despues de haberse cerrado el teatro de los *Caños del Peral*, se diese dicho edificio á una de aquellas compañías, sin pagar interés de ninguna clase, á lo que se opuso la villa por ser de su propiedad: mas el rey, sin derogar la gracia concedida, dispuso se aumentaran ocho maravedises en entrada, y que este producto fuera para pagar á la villa el arrendamiento del local; cosa que si bien cumplieron los italianos en cuanto al cobro, no lo hicieron lo mismo en cuanto al pago, y la villa no pudo percibir un solo maravedí, por la proteccion especial que les dispensaba el soberano.

Esta proteccion les valió tambien el que, so pretesto de no perjudicar los teatros de comedia española, que generalmente daban sus funciones por las tardes, diesen los italianos las suyas por la noche, y esta novedad (1) les atrajo gran número de concurrentes por el buen efecto que producian los trajes y decoraciones con la luz artificial, mas no porque les agradase el espectáculo estranjero.

(1) Para la córte española no eran novedad las representaciones por la noche, puesto que segun Howoll en sus *Cartas familiares* impresas en Londres el año de 1754, las funciones teatrales se ejecutaban en los diferentes teatros de los palacios reales de España, indistintamente de noche ó tarde, por los años de 1623 en que dicho autor se hallaba en Madrid.

Llega á Madrid de ministro plenipotenciario del ducado de Parma, el marques de Scoti entusiasta partidario de la opera italiana; y apoyado y protegido por la reina doña Isabel, consigue de Felipe V, el año de 1722, el nombramiento de *Director y juez de los cómicos con la jurisdiccion económica para su gobierno*.

Ultimo golpe á la destruccion del teatro lírico español, y primero para el encumbramiento de la ópera italiana.

Scoti presentó al soberano las proposiciones para hacer un edificio en donde se representasen las producciones estranjeras del mismo modo que en la córte real de Francia: estas fueron aceptadas en todas sus partes, y nombrado director absoluto de dichos trabajos; aprobándose despues los planos que presentaron los arquitectos italianos Galuci y Bonabia para hacer un *Gran Teatro* en el ya mencionado sitio de los *Caños del Peral*.

Nuestro buen amigo D. Manuel Juan Diana, de quien tomamos los noticias concernientes á dicho teatro, dice (1), que Scoti hubiera deseado encomendar la construccion de este edificio á mas hàbiles y entendidos arquitectos, pero este noble arte estaba á la sazon en decadencia en España, pues D. Ventura Rodriguez que mas adelante fué llamado justamente el *restaurador de la arquitectura española*, contaba entonces apenas veinte años, por cuyo motivo á falta de mejores artistas, se tuvo que valer de los arquitectos italianos ya nombrados, ambos de escaso ingenio y de malísimo gusto, como lo acreditó la obra del teatro.

Sin duda alguna el ilustrado señor Diana no tuvo presente al escribir este párrafo, la obra sobre arquitectura de D. Agustin Cean-Bermudez, pues á haberla tenido, hubiera visto no faltaban arquitectos en España para hacer un pala-

(1) Memoria histórico artística del real teatro de Madrid, pág. 19.

cio digno de nuestros reyes, y un teatro digno de nuestra nacion; sino reyes españoles protectores de nuestras glorias, y menos aduladores enemigos de ellas, puesto que en el mismo año en que se daba principio al real palacio de Madrid bajo la direccion del arquitecto italiano Sachetti, protegido por la reina doña Isabel de Farnesio, italiana, y al raquítico teatro de los *Caños del Peral* dirijido tambien por los italianos Galuci y Banobia, apoyados por el italiano marqués de Scoti, se levantaba en Nápoles el aun magnífico teatro de San Carlos dirigido por el ingeniero español don Juan Medrano (1).

Lo que á España le ha faltado siempre han sido españoles protectores del verdadero ingenio, no talentos para rayar tan alto como el mas alto de los talentos estranjeros. Repetidas pruebas tenemos de ello tanto en ciencias como en artes, excluyendo la política por que nuestra mision nos prohibe dar voto sobre esta materia.

(1) En el tome IV, página 227 de la obra titulada: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, dice Cean Bermudez lo siguiente: «En el mismo año 1737, en que el italiano D. Juan Bautista Sachetti abria las zanjas para construir el palacio nuevo de Madrid, D. Juan Medrane trazaba y comenzaba otro edificio en Italia. Tal es el trastorne de las cosas humanas, y la manía de buscar en los países estranjeros lo bueno que cada une tiene en el suyo.—Luego que el Sr. D. Cárlos III subió al trono de las dos Sicilias, encargó al brigadier Ingeniero D. Juan Medrano la traza y construccion de un teatro llamade de San Cárlos, que es uno de los mas famosos de Europa. Dicen ser tode de piedra de forma circular y prolongade por les estremos hacia la escena: que consta su mayor diámetro de 73 pies, y el menor de 67; que le rodean seis filas de aposentos, con el magnífico para las personas reales en medio de la segunda: que son espaciosos los vestíbulos, los corredores, las escaleras, las entradas, y mucho mas la principal, pues consta de tres puertas enriquecidas con relieves de instrumentos músicos, y con otros adornos.—La fama de este teatro acredita sobradamente á su autor para probar que la córte de Madrid pudiera aprovecharse de sus conocimientos y buen gusto en la arquitectura, sin necesidad de mendigarlos fuera del reino. Cuan útil y conveniente hubiera side el haber encargado á Medrano construir otro teatro en esta córte, aun que no tan custoso y magnífico como el de Nápoles, que fuese mas cómodo, mas decente, que los que habia en ella llamados corrales, no sé si por su origen ó por su forma.»

Ajústase en Italia una sobresaliente compañía de ópera para la inauguracion del teatro de los *Caños del Peral*, y en el año de 1738 abre este coliseo sus puertas al público con gran pompa y aparato escenico; los cantantes son recibidos por la aristocrática sociedad madrileña con las mas entusiastas muestras de aprobacion; y el rey Felipe V hace que alternen las representaciones lírico-italianas en su teatro particular del Buen Retiro, en donde se ejecuta por primera vez la ópera titulada: *Allessandro nelle Indie*.

La novedad del nuevo teatro, la hora de las representaciones, y la proteccion de la córte, hicieron de buen tono los espectáculos italianos; y el teatro español pervertido por los dramaturgos afrancesados, abandonado á sí propio, sin proteccion, y con los muchos impuestos que sobre él gravitaban (1), terminó su brillante carrera, y quedó como diversion de segundo órden para distraer y entretener á la plebe.

Preguntamos ahora: ¿estaba la Italia mas adelantada que nosotros en música en la época á que nos referimos? ¿La Francia nos superaba en dicha época? ¿Nuestros maestros compositores necesitaban para sus adelantos la intervencion estranjera? ¿Los estranjeros habian hecho algunos descubrimientos desconocidos de los españoles en la melodía ó armonía? Esto vamos á deslindar, para que pueda juzgarse mas imparcialmente, si nuestro amor á los adelantos pátrios es un fanatismo exagerado, ó una verdad incuestionable; y si nuestra decadencia actual es debida á la insuficencia de los españoles, ó al estranjerismo de nuestros reyes, cortesanos, y aun escritores rutinarios.

(1) En el reinado de Felipe V se impuso á los teatros de la Cruz y Príncipe de Madrid, la carga de pagar, ya por la *sisas* ya por la tercera parte del ingreso de entradas, la enorme cantidad de cincuenta y cinco mil ducados, segun Garcia Parra.

Hemos dejado ya espuesto el estado en que se hallaba nuestra música tanto sagrada como profana hasta el reinado de Carlos II, á pesar de las muchas vicisitudes por donde habia tenido que pasar, del absolutismo de nuestros gobiernos, y los caprichos de nuestros reyes; y en el que se encontraban la Francia é Italia en el arte. Ahora vamos á presentar nuevas pruebas que aclaren si en el siglo XVIII nos superaban en conocimientos músicos dichas naciones, para que á sus artistas se les diera la preferencia en España; esperando poderlo hacer con ventaja, sobre aquellos que todavia tienen en poco los conocimientos de su patria.

La música italiana, demasiado exagerada y afeminada á principios del siglo XVIII, cifraba toda su importancia en la ruidosa orquestacion, y en las *fioriture*, *strascichi*, *trémolos*, *fintas*, *sincopes*, y otros varios gorgeos de los cantores, que alejaron de sí la espresion dramática, olvidándose de los conceptos poéticos, apropiados á la música, generalmente, despues de estar esta escrita. Las *virtuose* llevaban el compás en la escena, segun Cantú, con el cetro ó el abanico, se sonreian con los concurrentes á los palcos, tomaban tabaco, llamaban burro al apuntador, se desabrochaban los vestidos para cantar mejor, y al fin salian á la escena á medio vestir. Un cantor haciendo el papel de *Aecio*, y gustándole combatir con el *Minotauro*, se convirtió al final de la ópera en *Teseo*; y una cantora de hermosa figura, no quiso cantar la *larga mercede* de Metastasio, si en vez de *larga* no se ponia *ampia* (1).

El baile superaba con ventaja á la ópera, puesto que los bailarines con sus piruetas hacian estar en un profundo silencio á los concurrentes á los palcos; lo que no po-

(1) Calicut, *Teatro moderno*, y las obras de Chiari.

dian conseguir los cantores, pues mientras sus gorgoritos, aquellos no solamente hablaban, sino jugaban y comian; motivo por el cual se lamenta Mattei, contemporáneo de Metastasio, en estos términos: «Cualquiera de mis pobres dramas no ganará ciertamente mucho en las manos de los cantores del dia, reducidos, por su culpa, á servir de intermedios á los bailarines, que habiendo usurpado el arte de representar los afectos y las acciones humanas, con razon se han ganado la atencion del pueblo, que los otros con igual justicia han perdido; porque contentos con haber deleitado los oidos con una sonatina de garganta en sus arias, las mas veces fastidiosa, dejan al que baila el encargo de interesar la mente y el corazon de los espectadores, y han reducido nuestro teatro dramático á una vergonzosa é intolerable mezcla de inverosimilitudes.»

Haciendo referencia al mismo asunto dice Juan Bautista Doni: (1) «Mientras nuestros cantores buscan el medio de evitar la dureza y la demasiada esterilidad de las modulaciones, en lugar de perfeccionar el canto, con sus adornos veloces le desgracian de una manera tal, que le hacen insoportable. De este contagio, los que mayormente se ven atacados son los italianos, que creyéndose ellos mismos los grandes hombres de la facultad, estiman á todo el resto de las demás naciones como bestias ó troncos. Esto los hace ridículos á los ojos de los estranjeros: no sé si estos juzgan con pleno conocimiento de causa, pero sé que por lo menos no caen en semejantes inepcias con tanta frecuencia.»

La música de iglesia, era en Italia aun mas escandalosa que en los teatros, teniéndose en un gran mérito el estrepitoso ruido y las exageradas fugas, habiendo habido

(1) *De Praestancia musicæ veteris.*

maestro que repitió un *amen* cuatro mil veces; se ejecutaban en medio de la misa, solos de cualquier instrumento como pudiera hacerse en un concierto, y hubo ocasiones en que por estar prohibidos los instrumentos de viento en ciertos ritos, se tocaban fuera del templo (1).

La música francesa, que puede decirse se creó en el reinado de Luis XIV, si bien, prescindiendo de las palabras, no era enteramente mala, era sin embargo ridícula para los estraños, tanto por la modulacion del lenguaje con las notas musicales, cuanto por la exageracion de los cantores, entre los cuales debia contarse al maestro compositor de la ópera que se representaba en la escena, con un gran baston para echar el compás que nadie observaba, puesto que era imposible ajustar al cantor con la orquesta, cantando, como hacian, todos los espectadores con el personaje ó personajes de la ópera, segun Eximeno (2). Romeau á mediados del siglo XVIII dió mayor realce á la música francesa; Filidor y Monsigni á últimos del siglo la mejoraron, y Gretry á principios del actual dióle la envidiable vida que hoy tiene (3).

Aunque hemos dado ya á conocer el talento de D. Sebastian Duron, maestro de capilla de la real de Carlos II, y sus grandes conocimientos en el arte, conocimientos que dejó impresos en todas sus obras imitadas por muchos sobresalientes maestros italianos; volvemos á reproducir su nombre para manifestar fué desterrado de su patria por achacarle el delito de infidencia contra Felipe V; lo que unido á su mérito y sobresaliente ingenio, le valió el que

(1) Chiari. *Lettere scelte.*—Obras de Colegera.

(2) Segun Lacombe en su *Diccionario de bellas artes*, el célebre Lulli debió su muerte á un golpe de compas, dado en el pié con una caña de Indias que tenia en la mano.

(3) Cesar Cantú.—*Historia universal.*

el archiduque Carlos, competidor de Felipe á la corona de España, y despues emperador de Austria bajo el nombre de Carlos VI (1), lo nombrase maestro de su real capilla, y en aquella corte promoviese con sus obras el entusiasmo que dejamos anotado en el primer tomo de esta historia.

Es verdad que el rey Felipe V hizo justicia al mérito de Duron conservándole la plaza de maestro de su real capilla hasta que murió; pero tambien lo es, perdimos un grande artista que llevó á otros paises sus vastos conocimientos, mientras su nacion sufria la invasion de medianías estranjeras (2).

(1) Este soberano, segun Cope, compuso una ópera que fué cantada por los principales personajes de la córte, tomando él parte en la orquesta, y bailando sus dos hijas en la escena.

(2) Se ha puesto en duda, aunque sin razones, el que Duron hubiese sido maestro de capilla de Cárlos VI; y aun cuando palabras sin razones nada justifican, estorban sin embargo para la creencia de personas apáticas y pronto contentadizas, y mas si se trata de mermarnos algo de nuestras glorias: por cuya razon vamos á esponer las pruebas que tenemos para creer lo ya dicho sobre este particular, hasta que datos de mayor peso nos hagan variar de opinion.—En la respuesta dada por el maestro de la real capilla de Fernando VI, D. Francisco Corselli, al patriarca de las Indias cardenal Mendoza, en 22 de junio de 1751, sobre la relacion que éste le pedia de las obras de música que hubiera existentes en dicha capilla despues del incendio de 1737, dice entre otras cosas lo siguiente: —«Tengo noticia fija por »D. Isidro Montalvo, copiante que es de la real capilla de S. M. desde el año de »1714, como por esperiencia propia y por haberlo sabido de sus antecesores, que »á los maestros que en su tiempo habia, hasta todo el tiempo que lo fué D. Se»bastian Duron, se les daba todo el papel que necesitaban para sus obras, las que »quedaban parte en su poder, y otras que eran las mas usuales, en Palacio en una »pieza detrás del órgano de la capilla para ahorrarse de llevarlas y traerlas los cole»giales para que no se maltratasen, y estaba al cuidado del referido maestro Duron, »á quien sucedió la desgracia del destierro y no tuvo tiempo de pensar en cosa nin»guna sino en su persona, por lo que dejó en abandono en el colegio todos los »papeles, los que quedaron en poder del rector que le sucedió que fué D. Matias »Cabrera, músico de voz bajo de la real capilla, á quien sucedió D. Nicolás Huma»nes, y despues D. Jose Torres, etc.»—Aquí probamos que Duron fue desterrado; vamos á manifestar los datos que tenemos para decir que Duron fué maestro de capilla de Cárlos VI en Viena, conservándole la plaza de maestro en Madrid hasta su muerte.—D. Vicente Perez, en sus *Apuntes curiosos* dice: »D. José de Torres,

Hasta mediados del siglo XVIII no empezó la perfeccion de la música italiana, tanto en lo bien ordenado y adecuado de sus melodías y armonías, como en la ejecucion de los cantores é instrumentistas cultivando la espresion del canto, que es el espíritu del arte.

Aun cuando los principales maestros que dieron tal perfeccion á la música italiana fueron Scarlati, Leo, Porpora, Feo, Vinci, Durarte, Majo y Martini, quien mas la sublimó fué Juan Bautista Pergolisi, discípulo del gran Cayetano Greco, haciendo oir la espresion de las palabras acompañadas de buenas melodías y adecuadas armonías. El genio de Pergolesi creado para purificar lo inventado y descubrir nuevas bellezas, encontró el modo de conciliar lo científico y artificioso, con lo espresivo y deleitable de las frases armónicas formando un conjunto que hacia sentir por la espresion de las modulaciones, sensaciones diferentes en lo mas íntimo del corazon del oyente, sin necesidad de glosas, fermatas y trinos; cosa que en su tiempo se tenia por mas imposible en toda Italia, que en España y Francia agradar con multitud de ellos.

Esta innovacion valió á Pergolesi la fama de compositor científico y espresivo, pero tambien la de lacónico y descarnado en su estilo: lo que dió motivo á que las óperas que compuso para los teatros de Nápoles y Roma, tuviesen poco éxito, mientras él vivió, entre la mayor parte de los profesores; siendo la *Olimpiada y la Selva padrona*, tan obras maestras en lo dramático, como la *Salve y el Stabat mater* en lo eclesiástico.

»entró por maestro de capilla de la real de S. M. siendo organista principal de ella, »por fallecimiento del maestro Duron, hallándose éste desterrado y desempeñando »el magisterio de la real capilla del emperador Cárlos VI de Austria, etc.» Esto unido á lo que dice Teixidor, y el autor del *Origen del melodrama moderno*, nos hacen creer lo que hemos estampado.

La frialdad del público con la música de Pergolesi, unido á la complexion enferma de éste, fueron causa de su muerte á los treinta y tres años de edad; y aunque despues de tan irreparable pérdida para el arte italiano, Lotti, Ziani, Luca, Araja y el sajon Hasse, se esforzaron en acabar de perfeccionar lo que aquel no pudo sino empezar; todo fué en vano, pues los cantores árbitros de los teatros, no estimaban en toda produccion cantable, cualquiera que ella fuese, sino las frases que podian acomodar mejor á sus estudiados trinos, grupos, gorgoritos, y fermatas.

Tal era el estado de la música en Italia hasta el año de 1737 en que murió Pergolesi: pero dos genios españoles cambiaron tan descompuesta faz, y terminaron la obra, que ni Pergolesi con su ciencia y filosofía musical, ni los literatos, tanto italianos como franceses, ingleses y alemanes pudieron conseguir con sus escritos, respecto á la espresion y propiedad de las frases melódicas con las palabras, cosa admitida de mucho tiempo en España, y por lo cual no gustaron las primeras producciones italianas que se oyeron (1): estos dos genios españoles fueron Domingo Terradellas y David Perez, de quienes vamos ahora á ocuparnos.

Desde que llegó Terradellas á Italia, clamó contra la poca ó ninguna espresion filosófica que se hallaba en las mo-

(1) D. Manoel Juan Diana en su *Memoria histórico-artística del teatro Real de Madrid*, hablando del mal éxito que tuvo la primera compañía de ópera italiana en el teatro de los *Caños del Peral*, dice: «Uníase á esto que estaba entonces en toda Europa muy en boga el mal gusto de aglomerar instrumentos en las piezas de música, hasta el punto de no dejarse oir la voz de los cantantes, perdiéndose por consiguiente la letra, y reduciendo la ópera á una baraunda infernal, capaz de atronar los oidos menos filarmónicos. El público de entonces gustaba de las composiciones líricas, pero exigia, acaso como condicion absoluta, la sencillez y claridad de la fábula, gozando así á la vez de las inspiraciones del poeta y de las del músico; por esta razon era tan aficionado á las zarzuelas y tonadillas.»

dulaciones que aplicaban los compositores á los pensamientos del poeta, y mucho mas contra la pésima costumbre de que los cantantes para ser estimados como buenos, habian de saber vestir un aria de tal manera, que no lo conociese su mismo autor al ejecutarse.

Estas opiniones contra cantores y compositores, fueron apoyadas por las personas de buen criterio, y particularmente por los literatos y poetas, entre ellos Metastasio, censurándose desde entonces todo lo que antes era en estremo aplaudido; resultando de todo esto y del aprecio que de las obras de Terradellas se hacia, el que la envidia armase contra él una terrible cruzada, segun dice Teixidor, que le hiciese, víctima de un tósigo preparado en un vaso de refresco dado en una fiesta religiosa, para la que habia escrito unos sobresalientes salmos de vísperas y una misa (1). Este desgraciado fin de tan sobresaliente maestro hizo esclamar á un poeta italiano, en una composicion que dedicó á su muerte:

La tromba
Ti porto á la tomba:

cumpliéndose la severa sentencia pronunciada por la naturaleza al tiempo de crear los hombres de sublime ingenio, segun dice un poeta francés, en estas terribles palabras: *vous etes un grand' homme, vous etes mal heureux.*

(1) En la Gaceta musical de Leipsick, tomo II pág. 434, se asegura que despues de haber obtenido un gran éxito la última ópera de Terradellas, y hecho completo fiasco una de su rival Jomelli, apareció el cadáver de aquel en las riberas del Tiber, despedido por las aguas y lleno de heridas; que el pueblo romano atribuyó este asesinato á Jomelli; que se grabó una medalla en honor de Terradellas, en la que se veia á este sobre un carro tirado por aquel, y en el reverso las palabras *Io son capace*, sacadas del recitativo de una ópera de Jomelli, para que no quedase duda de la alegoría. Mr. Fetis desmiente este hecho diciendo que despues de la muerte de Terradellas vivió Jomelli tranquilamente en Roma.

Algunas de las obras dramáticas de Terradellas tuvieron en Italia la misma suerte que las de Pergolesi, y aun cuando muchos escritores achacan este éxito á la mala fe de los cantores, debe creerse que en esto no tuvo tanta parte la intriga, como la de no saberse ejecutar, puesto que sus composiciones religiosas desempeñadas por profesores de escaso mérito, pero ensayadas por el mismo autor, producian un efecto sorprendente.

La primera obra dramática de Terradellas que se ejecutó en Italia, segun Mr. Fetis, fué el *Astarte*, en el gran teatro de Nápoles el año de 1739, en la cual reveló un genio espontáneo, un raro talento de espresion, y un gusto armónico mas vigoroso que el de Hasse. En 1740, escribió en Roma una parte del *Romulo:* en 1742 se representó en Florencia la *Issifile* que no agradó, pero al siguiente año dió á luz en el mismo teatro la *Merope*, composicion en la que el talento músico llegó á su mas alto grado de apogeo, desquitándose con ventaja del mal éxito de la anterior. En 1746 fué llamado á Londres, en donde dió el *Mitridate*, cuyas piezas sueltas se grabaron en dicha capital, como igualmente las del *Bellorophon*, ópera en tres actos que siguió á la anterior.

Volvió Terradellas á Italia en 1747, y obtuvo en Roma la plaza de maestro de capilla de la iglesia de Santiago de los españoles, fijando en esta capital su residencia, en donde dió el *Sesostris* el año de 1751, y á poco tiempo murió.

Tanto los profesores como los literatos de todas las naciones, han reconocido el talento y genio músico de Terradellas, en el tino filosófico con que apropiaba á las palabras las melodías y armonías; en las modulaciones y acompañamientos instrumentales que á dichas melodías aplicaba, haciendo que siempre fuesen las dominantes en las

frases armónicas, solo aquellas que por su casta de sonido tenian mayor analogía con los conceptos que se cantaban, ya reforzando el motivo principal de la obra, bien espresando los afectos así internos como esternos que los cantores no podian espresar cantando; en la fuerza que daba á los ritmos con el valor de las notas y el aire de compás que con tan sobresaliente tino sabia elegir; en la subordinacion de todos los acompañamientos instrumentales al efecto que se proponia, y finalmente, ya por la licencia que se tomó de manejar las especies disonantes conocidas por Pergolesi y otros compositores, ya por otras, no pocas, que su fecundo genio le hizo inventar, llegó á dibujar segun Teixidor, el furor, la desesperacion y todas las pasiones, no con la sequedad de Pergolesi, defecto de su estado enfermo, sino con un atractivo agradable aun en nuestros tiempos, y admirado en aquellos por poetas y compositores.

Este gran compositor español, fué discípulo del famoso Francisco Valls, maestro de capilla de la catedral de Barcelona (1), bajo cuya direccion habia compuesto, antes de marchar á Italia, no pocas obras en donde manifestó sus grandes conocimientos en el arte, su singular ingenio y natural gusto: y si en Italia tomó algunas lecciones del celebrado Cayetano Greco, maestro de Pergolesi, fué solo para conocer el método de enseñanza italiano y los conocimientos de tan famoso maestro, como lo prueba el que á las pocas lecciones que le dió Greco, manifestó este ante sus discípulos, que no solo Terradellas era un consumado profesor, sino que tenia el *alma de Pergolesi, vigorizada con la robustez de su sano cuerpo.*

(1) Entre las sobresalientes obras de este maestro, se hallan un *Tratado de música teórico-práctico*, y la famosa respuesta á la censura de D. Joaquin Martinez, sobre la Escala Aretina.

No puede ponerse en duda la verdad de lo dicho, siendo Terradellas discípulo de un maestro como Valls, y haberse educado en una capital como Barcelona; en donde desde muy remotos tiempos, se cultivaba la música con tan grande esmero y entusiasmo, que á ella venian de Francia, Italia y otros paises, á educarse en las reglas de tan difícil arte, y á admirar á los profesores que su recinto encerraba, como lo comprueba lo que ya dejamos dicho en otro lugar de esta obra, y dice Pedro Juan Comes hablando del célebre canónigo y organista de la catedral, Pedro Alberto Vila (1).

Muchos maestros italianos imitaron á Terradellas en sus composiciones, entre los cuales citaremos á Galupi, conocido por Buronello, nombre del pueblo de su nacimiento, en su *Andrómaca,* imitacion tan servil de las obras del maestro español, que, segun Teixidor, pecaba en nimiedad; Paccini en su ópera la *Buona Figlioga*; Jomelli en sus obras *Armida*, *Demofonte y Efigenia*; Tartini en sus últimas composiciones; haciendo lo mismo Sachini, Tracta, Astarita, Rutini, y el español Abós, natural de Valencia, quien su demasiada condescendencia para con los can-

(1) En el *Llibre de coses assenyalades*, dice Comes lo siguiente: « ..... molts músichs venien de Italia, de Franas, de tota Spanya y finalment de tot lo mon, ahont hi havie homens hábils de música, sols per veurer y probar si los fets del dit canonge *Pere Albert Vila* eran taut com la fama n' era divulgada per tota la christiandat, y aprés com seu anaven deyeu que en tot lo mon no hi havie músich que se li pogués igualar, y que lo qne ell feya en la música era imposible créurerboque no ho vessen, que per ventura havia doscents anys que tal habilitat de home no era estada en lo mon, lo qual no sols era hábil en la música de tecla, mes encara en tota quanta música se fos inventada fins lo dia present ne sabia la prima y era lo mes hábil, etc. etc.» Tan famoso profesor murió el 16 de noviembre de 1582 á los 65 años de su edad, habiendo dejado muchos sobresalientes discípulos á quienes enseñaba sin estipendio alguno, lo que fué causa de que fueran conocidos algunos ingenios á quienes su pobreza sin este gran auxilio no les hubiera permitido seguir tal carrera.

tantes, no le dejó dar á sus producciones toda la espresion de que su genio y conocimientos eran capaces (1).

Hasta el tiempo de Terradellas, el mérito de los compositores en Francia estaba al nivel de los de Italia, como asegura D' Alambert en una de sus obras, diciendo que, antes de haber oido las producciones de aquel compositor español, le parecia imposible que compositor alguno pudiese sobrepujar á Lulli, Capra, y Rameau; pero que despues de haberlas oido, confesaba que las de estos eran muy inferiores á las de Terradellas, cuando no en ciencia, por lo menos en gusto, espresion y genio.

Para hacer algunas objeciones al célebre Rameau, el citado D' Alambert se valió de Terradellas, al que no solo pidió parecer sobre ciertos puntos facultativos, no bien esplicados por el célebre organista de Clermon en sus obras didácticas sobre la armonía simultánea, sino todas las disonancias que insertó en un artículo de la *Encyclopédie* concerniente á ellas, segun asegura el mismo Rameau en una carta á D' Alambert publicada en un diario de París, y de la que hace mencion en su *Code de Musique*.

(1) Eximeno, que dió á luz en Roma el año de 1774, su obra titulada: *Dell' origine della música colla storia del suo progresso é rinovazione*, dice: «La multitud de teatros, los precios escesivos de los buenos profesores y el interés de los empresarios, han producido una verdadera peste de maestros, cantores ó instrumentistas. Vemos todos los dias poner dramas en músiea á ciertos compositores, semejantes á aquellos arquitectos que con cuatro ó seis dibujos comprados, fabrican todas las casas, ó á aquellos secretarios que reducen de grado ó por fuerza á una de cuatro ó seis fórmulas los argumentos de todas las cartas. Y asi es que se oyen de contínuo, sacrificados los sentimientos del drama, motivos fuera de propósito, y tambien árias sin tema alguno, cortadas á la medida de ciertos cantores que, sin escuela, sin gusto, y sin arte cómico, gorgean hasta no poder mas, pero sin articular jamás una palabra. Esta perversa raza de cantores, que hace pompa de imitar con la garganta las labores de los bajos relieves góticos, han hecho probar á Metastasio el desconsuelo de ver en sus dias arruinado el teatro, que con sus dramas habia llegado á la mayor perfeccion.

Este gran Rameau, el incomparable director de la Academia real de París, el profundo compositor de música vocal, tanto sagrada como profana, y el sobresaliente escritor del arte en la parte científica, á pesar de haber manifestado en un principio poco afecto á las obras de Terradellas, siguió despues la senda trazada por éste ; y creemos que si los compositores contemporáneos de Rameau, tanto Marché, como D' Anquin, Ratizi, y los discípulos de éstos, y del mismo Rameau, hubieran seguido los pasos de este gran maestro, las melodías francesas hubieran logrado la perfeccion y suavidad que ahora les notamos, á pesar de lo duro del idioma para la música (1).

Tambien en Alemania las obras de Terradellas, despues de las de Duron, y los grandes conocimientos del compositor español Antonio Ordoñez, autor de la ópera alemana titulada: *Diesmal hat der Manndea Willen*, y otras muchas obras de mérito, dulcificaron la dureza de las melodías alemanas, ayudando á que se formase el género peculiar de música, tanto vocal como instrumental, que hizo las delicias de toda Europa en las obras de Schevindl, Bach, Filtz, Stamitz, Diters, Scenter, Gluc, Mislievesech, Mozat y Hayden, y continúan haciéndolas con las obras de otros grandes compositores y armonistas.

David Perez, otro de los maestros que mas sobresalieron en tiempo de Terradellas, era español, aunque muchos autores lo hacen natural de Nápoles é hijo de padres

(1) Dico Teixidor, que en la primera obra que Rameau se propuso imitar á Terradellas, tanto en las armonías y melodías, como en los *pianos*, *fuertes*, *crescrendos* y *descrescendos* etc., cosa apenas vista en sus producciones anteriores por los ejecutantes, viendo que estos no los ejecutaban por mas que lo advertia, se lo hizo entender al primer violin director de la orquesta; y como éste le respondiera que no queria hacer innovaciones, Rameau, valido de su crédito, de la razon que le asistia, y revestido de toda su autoridad, le dijo: «Advertid que yo soy aquí el arquitecto y vos el albañil, por consiguiente pensad bien lo que decís.»

españoles, nacido, segun Vicente Perez, en el obispado de Sigüenza (1). Tan distinguido compositor fué nombrado maestro de capilla de la catedral de Palermo el año de 1739; en el mismo año se ejecutó en el teatro de dicha ciudad su ópera titulada : *L'Eroismo de Scipione*, y en el siguiente la *Astartea*, *Medea*, y la *Isola incantata*. En el gran teatro de San Cárlos de Nápoles puso en escena en 1749 su *Clemenza di Tito*, procurándole el éxito de esta aplaudida obra el compromiso de escribir en el año próximo para el teatro de *della Dame*, en Roma, la *Semirámide* que entusiasmó al público, segun Mr. Fetis, y la *Farnece* que tuvo igual éxito. En el año de 1751 se ejecutaron en Génova del mismo autor la *Merope*, *Didone abandonata*, y *Allessandro nelle Indie*, y en el mismo año en Turin, *Demetrio*, y *Zanobia*.

Aceptadas por David Perez las proposiciones que se le hicieron para el Teatro de Lisboa, pasa á Portugal, y en 1752 pone en escena su *Demofonte* que causa un verdadero fanatismo, valiéndole el ser nombrado por el rey, maestro de su real capilla con el sueldo anual de cincuenta mil francos, segun Fetis, suma que creemos muy exagerada. Despues de *Demofonte*, escribió *Adriano in Siria*, *Artaxerse*, *L'Eroe Cinese*, *Ipermestra*, *Olimpiada*, y para

(1) Vicente Perez, en sus apuntes dice: «David Perez, uno de los compositores mas famosos que ha habido en este siglo, y cuya muerte acaecida el año de 1775, siendo maestro de la real capilla de S. M. fidelísima el rey José, fué tan sentida de toda la corte portuguesa, era pariente mio, y nacido en el obispado de Sigüenza. Sus obras sagradas y profanas dieron á conocer en Europa sus vastos conocimientos y privilegiado ingenio, sin usar en ellas de las fugas, árias, y tarativas que tan en boga estaban en Italia, y aun están por algunos profesores con gran daño del arte, de al espresion y del agrado por la combinacion sencilla é inteligible de los sonidos. Las óperas suyas ejecutadas en los *Caños*, y el *magnificat* y *misa*, con instrumentos, que hemos cantado muchas veces en la capilla, han sido oidas siempre con gusto y grandes elogios de los Inteligentes.

la inauguracion del nuevo teatro de San Carlos de Lisboa, que tuvo lugar en 1755, refundió el *Allessandro nelle Indie*, y despues escribió *Siroe*, *Solimann*, *Enea en Italia* y *Julio Cesare*.

Designado David Perez para ir á Londres á contratar los cantantes que habian de formar la compañia de inauguracion del dicho teatro de Lisboa, y estando en la capital de Inglaterra para este objeto, escribió su *Ezio*, y se ejecutó con un éxito brillantísimo.

Tambien Diego Nasell, caballero español, natural de Aragon, y que solo por aficion profesaba la música, escribió varias obras del arte, entre las cuales se cuenta *Attilio Régolo*, ópera ejecutada en el teatro de Palermo en 1748 con muy buen éxito, y *Demetrio*, puesta en escena en el de Nápoles en 1749 con la misma suerte.

Por estos tiempos hizo un viaje de recreo á Italia don José Felipe, cantor de la real capilla de Madrid; y el marqués de Roda que á la sazon era nuestro embajador en Roma, para espresar á un amigo suyo el efecto que habia causado á la capital del mundo católico nuestro compatricio Felipe, le escribió las siguientes palabras: *aquí ha llegado un cantor Romo, que ha pasmado á Roma.*

Ahora bien, si el teatro lírico estranjero se hallaba en el estado que hemos descrito, á mediados del pasado siglo, y nuestros ingenios eran admirados y aun daban lecciones á los paises estraños, ¿qué adelantos les hemos debido en el arte á la Italia y Francia en la época á que nos referimos, con sus intrusas obras é intrusos ejecutantes? La destruccion de la nacionalidad española protegida por nuestros reyes y nobles señores, y el *no ser* que hoy arrostramos, por los resíduos que aun se conservan, dando la preferencia á á todo lo que no es español.

Es innegable que D. Agustin de Montiano y Loyan–

do (1), escribió en 1719 un libreto de ópera española titulado: *La Lira de Apolo*, puesto en música por no sabemos quién, y que su éxito fué desgraciado, como el de otras varias que se escribieron por entonces: pero es innegable tambien, que vaciados estos libros en la turquesa francesa, y la música en la italiana, un pueblo que tenia poesía y música propia, sencilla, noble, enérgica, apasionada y cadenciosa, desechó por instinto tan monstruosas composiciones, como ha olvidado en nuestros tiempos las óperas italianas que los maestros españoles han escrito para España, y las españolas que se han aderezado con galas estranjeras conocidas.

(1) En el mismo año en que empezamos á publicar esta obra, y despues de publicadas sus primeras entregas, principiaron á ver la luz pública en un periódico que se titulaba *Gaceta musical de Madrid*, unos artículos históricos sin coordinacion, bajo el nombre de *Apuntes para la historia musical de España*, firmados por el distinguido profesor D. Hilarion Eslava. Muchas noticias de estos artículos han sido tomadas del autógrafo de Teixidor, que poseemos, y del cual hemos sacado gran acopio de materiales para esta historia; pero algunas otras que ignorábamos, hemos tenido un gusto especial en admitirlas é intercalarlas, en nuestra ya escrita obra, para darle toda la ilustracion posible. Mas si bien hemos admitido lo que varios datos nos han confirmado ser cierto, nos hallamos en el caso de rechazar lo incierto, puesto que de no hacerlo, habiéndose publicado dichos artículos al mismo tiempo que nuestra obra, con un título que tanto espresa, y con una firma tan autorizada en el arte, podria darse lugar con el tiempo á dudas que redundarian siempre en perjuicio de lo que con justicia y datos se quiere realzar. Este es solo nuestro pensamiento al rebatir algunas ideas y noticias del Sr. Eslava, pensamiento que tan distinguido maestro nos agradecerá, llevando un fin tan laudable.—Dice el Sr. Eslava, en el núm. 21 de la dicha *Gaceta musical*, perteneciente al 25 de mayo de 1856, que ningun maestro del siglo XVII se atrevió á emprender el establecimiento de la ópera española, sino un profesor de Madrid llamado don Agustin Ponciano, que presentó una ópera titulada: *La Lira de Apolo*. Sin perjuicio de rebatir, á su debido tiempo, tal idea sobre el establecimiento de la ópera, solo manifestaremos, por ahora, que D. Agustin Montiano, y no Ponciano, individuo de la academia del *buen gusto* que se reunia en casa de la condesa de Lemus, autor de la tragedia *Virginia*, y acérrimo defensor del teatro francés, no fué profesor de música, ni compositor de la música de la *Lira de Apolo*, sino autor del libreto de dicha ópera.

Los italianos han trabajado con asiduidad en el perfeccionamiento de sus melodías sobre las palabras de su idioma, que dulcificaron mas con la música, formando para ello academias de poetas y compositores, y creando conservatorios. Los franceses, á pesar de tener en su idioma esa dureza de palabras y sílabas, y un oido antifilarmónico, formaron tambien conservatorios y academias, y crearon música propia sobre la prosa de sus versos: lo mismo hicieron los alemanes. Y nosotros, ¿qué hemos hecho hasta el presente? Sigamos la narracion, y en ella se verá.

CAPÍTULO XXII.

Esfuerzos de la Italia para su encumbramiento musical.—En él tienen parte los españoles.—Consecuencias de nuestra ninguna proteccion.—Introduccion de la mala música italiana en nuestros templos.—Opiniones del cardenal Hugo, Kircher, y el conde Benvenuto de San Rafael.—Mezcla de la música del templo con la de teatro.—No se fijan los límites de una y otra.—Confusion de ambas por desechar nuestras antiguas doctrinas.—Opiniones de Feijóo y Perez.—Reglas generales para que una composicion de música sea perfecta, por el maestro Aranaz.—Plan de oposiciones por dicho autor.

Italia, á quien por tanto tiempo dominamos con la fuerza de las armas, y de quien hemos sido dominados despues por la fuerza del saber, protegió los talentos nacionales, y patrocinó los verdaderos talentos estranjeros: mas nunca admitió las medianías.

La elevada clase de su sociedad, llena de cultura y amor patrio, unida á los hombres científicos, fundó toda su gloria en las bellas artes; y las artes dieron á Italia la envidiada corona que aun hoy orla sus sienes.

Sin poseer vastos dominios, ni numerosos ejércitos, ni grandes tesoros, ni libre independencia, subyugó á la opulenta y tiránica fuerza con el poder del artista, la proteccion de sus decididos nacionales, y el apoyo de los hombres de talento, que comprendieron ser la gloria de los pueblos y su mas brillante historia, los progresos del saber humano; no el valor de la fuerza bruta, ni los tesoros de la ambicion.

Comprendieron que las artes, particularmente la música, por ser la mas adactable á su clima, carácter y costumbres, darian á su país un nombre imperecedero, y

como llevamos dicho en otro lugar, crearon academias particulares, y conservatorios públicos; distribuyeron premios é hicieron sacrificios de tiempo, paciencia y dinero, para conseguir su objeto; aumentándose su entusiasmo, cuanto mayores eran los obstáculos que habian de vencerse.

Cien veces plantearon los cimientos de su anhelado templo musical; otras tantas fué destruido por la ignorancia, y otras mas se volvieron á levantar de nuevo: si con entusiasmo al empezar, con fanatismo al seguir; si con esperanza en la obra, con fé en los resultados. La patria y el arte eran su única divisa; el arte y la patria premiaron su constancia, y la Europa entera proclamó su triunfo sometiéndose gustosa á sus doctrinas.

Empero si la victoria fué de la Italia, en ella tuvieron una gran parte los españoles que enarbolaron los primeros el estandarte de las buenas doctrinas artísticas, como son buenos ejemplos Ramos, Tapia, Salinas, Encina, Morales, y muchos otros, aunque en España se mantuvo plegado por órden espresa de la innacionalidad de sus soberanos.

Brillantes eran las páginas artísticas de nuestra antigua gloria; conocimientos grandes conservábamos; hombres de genio y de ilustracion tenia España; país, costumbres é idioma poseíamos como ningun otro país del mundo, para haber podido conquistar con ventaja el nombre que posee la Italia en el arte de los sonidos. Pero nuestra nacionalidad no existia; nuestro rey era francés y subyugado á la Francia; nuestra reina italiana; nuestra elevada sociedad, generalmente hablando, escasa de conocimientos y sujeta á los caprichos de sus soberanos; nuestros hombres de talento espatriados, y la envidia, madre de las intrigantes y aduladoras medianías, dominaron la situacion artística de tan desventurada nacion.

Un país levítico como era España, cifró su orgullo artístico en las composiciones religiosas, como hemos dicho ya en otro lugar, y muchas de estas obras son todavía modelos de arte, por la sencilla gravedad de sus melodías, la naturalidad de sus modulaciones, y el espíritu filosófico de la música con la letra para que se escribió. Pero como la moda, mas bien que el gusto, admitió la música italiana, la moda entró de lleno en la Iglesia, y la Iglesia desechó las obras de nuestros buenos maestros, para adoptar cuantas estravagancias habian sido anatematizadas por los verdaderos compositores y escritores italianos, apesar de la repugnancia del pueblo en admitirlas.

Presentemos datos, para aducir consecuencias.

«Hay músicos tan obstinados en su afrentoso desórden, dice el cardenal Hugo (1), que sacrificándose mas que al culto de la Iglesia al culto de la ignorancia, no aciertan á distinguir las augustas y sacras consonancias del altar, de las espresiones obcenas y halagüeñas adulaciones de los cómicos y trágicos de teatro. Estos músicos, que componiéndolo todo en un instante, lo allanan todo, en nada se embarazan, acordando lo torpe ó deshonesto, sea bueno ó malo; en descompasadas *fugas* de lo bueno, ofrecen engaño al oido, sin discordancia que no suenen, y sin consonancias falsas, dulces y amargas que no toquen.»

Kircher en su *Musurgia* asegura (2), que, por ignorar los músicos prácticos las diferencias de estilos en el canto eclesiástico, se habian introducido en esta clase de composiciones tantos abusos, porque ignorando la temeraria osadía de la ignorancia tales preceptos, con veinte ó treinta cláusulas armónicas, tal vez hurtadas de age-

(1) Proverbios, sup. cap 9.
(2) Lib. VII, part. 5.

nos escritos, se atrevian á llamarse compositores y maestros, ignorando toda la historia y mayor parte de práctica, con sonrojo y rubor del arte que profesaban.

El conde Benvenuto de San Rafael, director real de los estudios de Turin, escribió dos cartas sobre música que se insertaron en la *Recopilacion de opúsculos de Milan* (1), y en una de ellas dice lo siguiente: «Dominaba todavía entre los compositores, cuando Tartini ilustró la Italia con su nuevo sistema de música, aquel bárbaro gusto de las fugas, cánones, y todas aquellas cosas mas enredadas é intrincadas de un insípido contrapunto: esta inútil pompa de armónica pericia; esta gótica usanza llena de acertijos y logógrafos músicales; esta música agradable á la vista y en estremo cruel al oido, llena de armonías y de ruido, y vacía de gusto y melodía; hecha segun las reglas, si es posible que estas sean tan atroces que permitan el hacer cosas desagradables, frias, embrolladas, sin espresion, sin canto, sin gallardía, etc.»

En efecto, los italianos poco aficionados entonces á la sencillez melódica, sacaron el contrapunto gótico de la iglesia, y mezclándolo en las composiciones teatrales con los gorgoritos de sus exajerados cantores, formaron un conjunto tan detestable, que bien pronto clamó contra él el público sensato, y fué atacado por los escritores de verdadero talento.

Desechadas en Italia tales obras, fueron trasportadas á España por músicos aventureros de escaso mérito; y aunque en su principio se recibieron con frialdad, la proteccion decidida de monarcas estranjeros, y de opulentos vasallos, hicieron de moda semejantes monstruosidades, y nuestras medianías se lanzaron á imitarlas.

(1) Tomos 28 y 29.

De esta imitacion servil resultó, que mezclando las exajeraciones, que ya teníamos en la música eclesiástica, con la nuevamente introducida en la teatral, se formase un conjunto de tan depravado gusto, como el gusto arquitectónico churrigueresco adoptado en la misma época.

Los escritores españoles que se dedicaron á tratar la parte literaria y teórica de la música, todos ó la mayor parte fueron contrarios á la teatral y defensores de la eclesiástica: mas ninguno fijó los límites de una y otra, porque en ambas habia lo que en ambas era reprobable, no existiendo en una y otra, la claridad y verdaderas doctrinas del arte, por el confuso embrollo de la servil imitacion.

Si en el siglo XVII reprobamos la sencillez melódica en la iglesia llamándola *música de comedias*, en el XVIII se clamó contra la demasiada aglomeracion de notas denominándola *tararíras italianas*: si los fanáticos preceptistas aceptaron como género sagrado el contrapunto artificioso, lo reprobaron despues admitiendo solo el basado sobre el *canto llano*, del que hicieron un canto sin gravedad y sin filosofía: y entre tantas y tan encontradas opiniones, no pudo fijarse una base general para la division de ambos géneros, porque esta base seguida desde largo tiempo por nuestros grandes maestros, y adoptada despues en otros paises, fué inaceptable en el nuestro por el solo defecto de ser nuestra.

«Verdaderamente, yo, dice nuestro sabio Feijóo hablando de la música sagrada (1), cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caido tanto, que solo gustemos de las músicas de *tararira*. Parece que la célebre gravedad de los españoles, ya se redujo solo á andar embozados por las calles. Los ita-

(1) Teatro crítico universal. Tomo I.

lianos nos han hecho esclavos de su gusto, con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento, es ruina, ó está muy cerca de serlo.» Y tenia razon Feijóo al espresarse en tales términos; porque aquella música desechada por los italianos, y admitida por nosotros, fué y ha sido nuestra ruina.

Refiriéndose Vicente Perez á la nota que presentó Corselli al cardenal patriarca Mendoza, sobre la música que hacia falta á la real capilla de S. M. despues del incendio del archivo de música (1), se espresa en estos términos: «El

(1) Comunicacion pasada por Corselli al patriarca Mendoza: «Emmo. Sr. En ejecucion de la órden de V. Emma., preséntole adjunta una nota de las obras que considero necesarias para formar con ellas un sortido digno de la real capilla de S. M. para las funcionca que anualmente se celebran en ella, con distincion de clases, las cuales unicamente consisten en ser las obras con instrumentos, ó sin ellos: con ellos para todas las festividades del año, escepto las Dominicas de Adviento, y Septoagésima en que se canta sin ellos, y ai solo á facistol.—En cuanto al adquirir obras de varios profesores que se juzgáren útiles, del coste que puedan tener habiéndolas completas, y el que tendrán las copias de las que no se puedan lograr de otro modo, debo decir á V. Emma. que de todas cuantas obras con instrumentos se puedan encontrar, tengo entendido que no se hallarán en ninguna parte con mas proporcion, y utilidad para la real capilla de S. M., como las que se ejecutan en la de S. M. Siciliana, en donde debe haberlas abundantes, y de los mas insignes maestros, como de D. Alejandro Scarlati, D. Domingo Sarro, D. Leonardo Leo, D. Francisco Durante, y otros, y de los que actualmente sirven: pero para que estas obras tengan la lucida y debida ejecucion que se merecen, se necesita completar el número de voces que prescribe la nueva planta de S. M.—Por lo que mira á las obras da facistol, que son misas con Aspergea, y Vidiaguae (que es lo que unicamente sirven dias feriales), se encuentran en las catedrales de España muy escelentes y útiles, y tambien se pueden hallar en la real capilla del rey de Portugal, en donde abundan de diversos compositores á cuatro y ocho voces.—Por lo perteneciente al coste que podrán tener dichas obras viniendo solo en partitura (como es preciso), el coste será muy poco: que es cuanto debo esponer á V. Emma. con realidad, y en conciencia para que quede S. M. mas bien servido.—Ntro. Señor guarde la vida de V. Emma. muchos años como lo pido. Madrid y junio 27 de 1751.—Emmo. Sr., A. L. P. de Vuestra eminencia el maestro Francisco Corselli.—Emmo. Sr. cardenal Mendoza.

Nota de la cantidad de cada especie de obras eclesiásticas que se requieren para formar con ellas en la real capilla de S. M., un surtido abundante y vario para

maestro D. Francisco Corselli, tiró de buena fe á largo y tendido en pedir obras de música de autores estranjeros, y no hizo conmemoracion de la música de los maestros españoles, que hubiese sido menos gravoso y mas fácil su consecucion; porque como buen Parmesano, desde luego pensó en buscar para la capilla, obras que tuviesen fugas, arias, y *tarariras*, lo cual no parece debió tener efecto, respecto de que no hemos visto, ni cantado obra alguna de los antores que manifiesta en la relacion presentada, en veinte y siete años que hace servimos á S. M. en su real capilla, ni se acuerdan otros mucho mas antiguos de haberlas tocado ni cantado; pero lo cierto es, que desde que se han introducido en España esta clase de obras en latin, se ha destruido la gravedad con que antes se celebraban los divinos oficios.»

No queremos cansar al lector con mas número de

las funcidhes que en ellas se hacen y celebran en el discurso del año con distincion de clases.—*Para dias festivos.* Misas completas con kiries, glorias, credos, sanctus, y agnus, seis docenas.—Vísperas de Nuestra Señora, media docena.—Vísperas comunes de los santos, media docena.—Himnos de vísperas de la Virgen de los saotos, y demas festividades del año, de cada uno, media docena.—Letanías de la Virgen, una docena —Salves, una docena.—Te-deum laudeamus, media docena.—Secneucias, ó prosas de pascua de Resureccion, de Pentecostes, Corpus, de los Dolores, de cada nna, cnatro juegos—.Lamentaciooes de Semana Santa con instrumentos, con Ripienos, y sin ellos, como á cuatro, á tres, á duo y á solo, de tiple, contralto, tenor, y bajo, para cada dia, cuatro juegos.—Misereres, una docena.—Oficios de difuntos completos de maitines con tres nocturnos: misas con su secuencia, motete para el ofertorio, sanctus, otro motete para alzar, agnus y Postcomunio, cnatro juegos.—*Para dias feriales.* Seis libros de á seis misas cada uno con Asperges y Vidiaguau, de facistol.—Las obras para dias festivos con todos instrumentos, y otras con violines, y oboes solamente, se podrán encontrar de los maestros, y en los parajes que se dirán, y qnizás con la proporcion conveniente al tiempo que hayan de durar.—En Roma: de Borencini, de Terradellas, y otros maestros.—En Nápoles: de Scarlati, Sarro, Leo, Durante, Tarantino, Pergolesi, y otros.—En Bolonia: de Pertti, Predieri, Carretti, Riqnieri, y otros.—En Milan: de Cozzi, San Martin, Regrini, y otros.—En Venecia: de Lobtti, Pórpora, Galuppi, Pescetti, y otros.

ejemplos, despues de lo que llevamos espuesto en el curso de esta obra, para probar cual fué el principal orígen de nuestra decadencia en el arte músico. Pero ¿podrá creerse que no habia maestros de capilla en España en el siglo XVIII, que pudieran igualarse con los buenos maestros italianos, sus contemporáneos, y que con sus obras y doctrinas no contrarestasen las malas importadas? Sí los habia: pero ni sus doctrinas eran escuchadas, porque no eran protegidas, ni sus obras salian del recinto de la catedral donde se ejecutaban, por tenerlas en poco los maestros cortesanos qué llevaban el nombre de sobresalientes, como ha sucedido en todos tiempos.

Para probar lo dicho, vamos á copiar un opúsculo inédito del sabio maestro de capilla de la catedral de Cuenca don Pedro Aranaz y Vives, escrito en el año de 1780, titulado: *Reglas generales para que una composicion de música sea perfecta*; y un plan de oposiciones que dirigió á su amigo y comprofesor D. Juan del Barrio; seguros de que ambos escritos darán mas fuerza á la verdad de nuestras opiniones, y serán leidos con gusto por los verdaderos profesores, los inteligentes aficionados, y los amantes de nuestras glorias.

Dice el opúsculo:

«Para que una composicion de música sea buena, ha de tener despues de la buena melodía, las circunstancias siguientes; y tanto será mas perfecta, cuanto mejor las cumpla.

»La 1.ª Buena modulacion: 2.ª Ajustar la melodía al espíritu y sentido de la letra: 3.ª Naturalidad en las voces, y espresion y brillantez en los instrumentos. 4.ª Hacer distincion de la música del templo á la del teatro y sarao. 5.ª Tomar en todo género de composicion un testo, intento ó tema que se desempeñe con variedad: 6.ª Buscar la novedad y estrañeza, sin que toque en estravagancia: 7.ª Que el cuerpo de la composicion sea de miembros proporcionados.

»1.ª Por buena modulacion debe entenderse, el tránsito de unos tonos á otros, con dulzura y suavidad, tanto para apartarse del tono, como para volver á él, y esta es la principal parte de la música; pues aun-

que una obra, carezca de fondo, de novedad, de brillantez, etc., solo con que esté bien modulada, no desagradará á nadie; y al contrario, aunque tenga todas las circunstancias arriba dichas, si le falta la buena modulacion, raro será el que guste de ella; y esta es la razon porque regularmente desagradan los cánones, trocados, cangrizantes, etc, por ser muy dificultoso hacerlos con buena modulacion; y yo aconsejaria á los maestros los enseñen á hacer á sus discipulos (porque no se olvide este género de música), pero les prevengan no la usen sino en casos precisos, como de una oposicion, una obra de empeño, ó estar satisfechos de la buena modulacion; porque como el fin de la música es la deleitacion del oido, y esta no se puede conseguir sin la buena modulacion, faltando esta, falta aquella, y es preciso un profundo estudio para conseguir el profesor que la buena modulacion se le haga familiar, en lo que tiene mucha parte el buen oido.

» La 2.ª condicion ó circunstancia es ajustar la música al espíritu de la letra. ¡Oh! cuánto descuido y esceso tenemos los profesores en este punto! En los mejores facultativos de nuestra España, y de los estranjeros, se notan defectos en este particular. Y así digo que el compositor debe (antes de empezar la obra) estudiar la letra con mucho cuidado, para entender el verdadero sentido de ella, y entendido, le será mas fácil aplicarle aquel carácter de música que le corresponde. Es preciso no dejarse llevar de las palabras sueltas, pues muchas veces una diccion triste ó alegre, unida á otras que anteceden ó siguen, mudan enteramente el sentido de la oracion, y de esto tenemos un ejemplo bien comun y mal ejecutado en el Credo; pues en donde la letra dice *et expecto resurrectionem mortuorum*, casi todos los maestros ponen en la palabra *mortuorum*, una música profunda y triste; pero si se hiciesen cargo de lo que antecede y sigue, deberian poner música opuesta á la tristeza.

Otras letras hay de afectos, ya de tristeza, placer, ira, alegria, etc., en donde el compositor tiene poco que estudiar para entender el verdadero sentido de ellas; pero hay otras (ó acaso periodos ú oraciones enteras) que no tienen afecto alguno, y en estos debe el compositor no perder de vista el fin ó asunto de que tratan, para no darles distinto carácter de música del que les corresponde.

» La 3.ª circunstancia es la naturalidad de las voces, y brillantez de los instrumentos. Por naturalidad de las voces, se debe entender no ponerles entonaciones difíciles, no hacerles subir ni bajar demasiado, pues si se les hace salir de su esfera, se violentan y todo lo violento es penoso, y de consiguiente las composiciones padecen detrimento, y tal vez siendo en su esencia buenas, desagradan por esta mala disposicion que les dá el autor. Tambien es defecto de la naturalidad, el poner demasiada ejecucion de garganta, y en las composiciones de á cuatro ó mas voces se debe huir de la música violenta y ejecutiva; pues unas voces se confunden con otras, y mas que música parece algaravia y esta es la causa porque regularmente desagradan aquellos pasos, ó

fugas que solemos poner al fin del gloria ó del Credo, verificándose en este género de música, que lo que mas trabajo nos cuesta, es lo que menos agrada; pero el profesor que huye de esta práctica, es reputado por hombre sin ciencia, y los mismos que en sus escritos la reprueban, son los primeros que la usan.

»Que la letra se confunde cuando unas voces cantan una palabra, y otras otra, no hay duda, y mucho mas si el compás ó tiempo es vivo; pero tambien es cierto, que es dificultosísimo de corregir este defecto, pues concurren letra y música para agravarle; y no hallo otro arbitrio para corregirlo en parte, que huir, (en pasando las composiciones de á *duo*) de todo paso ó imitacion en que las voces van entrando unas tras otras, y evitar en cuanto sea posible la música violenta, y pasajes de garganta (que aun en las composiciones de solo y duo, las mas veces son inoportunos) procurando una música sencilla é inteligible, y que las voces vayan muy unidas para la pronunciacion de la letra.

»Para dar brillantez á los instrumentos se debe saber la dilatacion de todos ellos (digo de los que comunmente sirven en las capillas y orquestas) así de cuerda como de aire; teniendo presente el fin de la composicion, pues si esta se dirige á deleitar con la música, deberá el compositor evitar todo lo dificultoso así á voces como á instrumentos; pues cuando mas natural y menos difícil sea la música, tanto mas perceptible se hace, y el oido la percibe sin confusion y con gusto. Cuando el fin de la composicion, es hacer ver la destreza y agilidad de alguno, ó algunos profesores, es permitido poner música difícil, como el único medio para desempeñar el fin de aquella composicion, pero siempre es un fin menos noble, y en mi concepto bastardo de la nobleza de la música.

»No se debe entender por brillantez de los instrumentos, tan solo aquella música que es ruidosa y estrepitosa, sino tambien aquella que acompaña á la voz ó voces, con bello gusto y oportunidad, sabiendo espresar los afectos de la letra. ¡Cuántas veces un golpe á que se sigue un piano, un ligado ó una apoyatura, dan brillantez, y levantan en alto la música! En la música instrumental lo vemos á cada paso esto, y así el compositor debe saber en cada instrumento, cuales son sus mas brillantes puntos, para usar oportunamente de ellos.

»La 4.ª circunstancia es hacer distincion de la música del templo y la del teatro. Nada podré yo decir que no hayan ya dicho sobre este importantísimo punto nuestros facultativos, y los que no lo son. Lo cierto es que si en el teatro les es permitido á los compositores esprimir los afectos de la letra con cuantos medios les sugiera su númen ó fantasía para conseguir el fin de la representacion, en el templo solo se les permite aquel género de música que haga levantar el pensamiento hácia las cosas divinas, y contemplar en aquello con que siempre es alabado el santo de los santos. Y que, ¿no se podrá hacer para el templo otra música que la que es grave, triste, séria y pausada? Por cierto que sí; pues tambien la Iglesia santa tiene afectos de alegría, placer y

contento, y debe la música corresponder á estos afectos; pero ha de ser una alegría majestuosa, un placer reverente, y un contento respetuoso y que no desdiga de la Casa de Dios.

»La 5.ª circunstancia es tomar en todo género de composicion un testo ó tema que se desempeñe con la variedad posible, y esto es una cosa muy puesta en razon, pues á la manera que un orador toma siempre un testo sobre el cual forma su oracion, por corta que sea, así el compositor debe formar su obra sobre algun tema ó intento, procurándolo desempeñar con variedad, para de este modo hacer mas amena y grata la idea. Es cierto que se hacen algunas composiciones de muy corta duracion, ya con instrumentos, ya sin ellos, y que en estas es difícil variar un tema, pero aun así se puede conseguir alguna variedad si se estudian con cuidado, y se toman por norma y modelo los motetes, y otras obras impresas de Morales, Palestrina, y otros autores célebres.

»El método que siguen en Castilla para las composiciones de salmos, misas y otras obras, es muy oportuno para desempeñar los temas ó intentos que se proponen, y esto consiste en que, v. g. en un salmo, mudan de aire desde el principio hasta el gloria, y en el discurso de aquel salmo que se compone de ocho ó diez versos, tienen lugar para variar el tema y tambien para alternar los versos, haciéndolos ya á ocho, á solo, á cuatro, á duo etc., lo que hace la música muy gustosa y amena, pues si se muda de tiempo, es ya preciso hacer nuevo plan, tal vez sin haber desempeñado el antecedente. Bien es verdad que si el mudar de tiempo se hace por conseguir el primer intento con mudanzas de aire, y variedad del tema, entonces lejos de ser defecto seria un primor del arte. Muchas veces conviene (especialmente en las composiciones largas) hacer una digresion, olvidando por un rato el tema que se tomó al principio, pues de esta distraccion resulta que cuando se vuelve al tema (que siempre debe ser con alguna variedad) lo recibe el oido con mayor gusto, que cuando se está continuamente trabajando sobre él, y esta continuacion se debe evitar, porque aunque sea bien trabajada y variada, molesta los oidos, á la manera que el manjar muy repetido, por bueno que sea, causa fastidio.

»En las obras que empezamos con una entrada de solos instrumentos, será muy del caso proponer con ellos alguno ó algunos de los pasos que han de reinar ó lucir en la obra como si fuesen anuncios ó avisos de lo que se va á cantar: por lo menos así lo han practicado los mejores maestros.

»La 6.ª circunstancia es buscar la novedad y estrañeza, sin que toque en estravagancia. Mucho defecto hay en este punto, pues algunos compositores por quererse hacer singulares, se hacen ridículos y estravagantes. La música es una musa que cada dia se viste de infinitas joyas preciosas, pero tambien (como hembra) de mucho oropel y piedras falsas: ella se deja despojar de sus aficionados, y la dificultad está en tomar de ella lo bueno, omitiendo lo malo.

» Es imposible hacer una obra que toda ella sea esquisita y nueva, sin tropezar en cosas ya oidas; pero para ser una composicion muy buena, bastará que tenga algo de estraño, y este algo esté dispuesto segun las reglas ó circunstancias ya dichas.

» La novedad y estrañeza de una obra se pueden buscar de muchos modos, ya por lo esquisito de la idea, ya por la colocacion de los instrumentos; ya por el modo de modular no oido, ya por algun pasaje gustoso, que de cuando en cuando atrae la atencion de los oyentes, y principalmente en poner oportunamente los fuertes y pianos, que son los que dán alma y afecto á la música. Pero muchos compositores buscan estos primores por un rumbo estraño, y vienen á caer en la ridiculez y estravagancia. Yo oí una composicion, cuya música la habia oido en una pantomima, con una poesía puesta por un maestro porque venia bien la música al metro del verso; pero no se hizo cargo de que aquella música para el baile era oportuna y primorosa, pues espresaba un afecto amatorio; mas para su letra, que era bastante patética, era inoportuna, ridícula y estravagante.

» Regularmente cuando nos ponemos á trabajar alguna obra, las primeras especies que se nos presentan son las ya oidas: será fortuna del compositor que al instante se le presente una nueva; pero si tuviese tal dicha la deberá examinar con mucho cuidado para ver si conviene á la obra que va á trabajar; pues es claro que si la letra es patética, y el pensamiento, (aunque sea nuevo) es un sonsonete alegre y bullicioso, se podrá decir con verdad, que aquella música es buena pero no del caso.

» No será inoportuno decir aquí que algunos compositores (y especialmente los principiantes) por acreditarse de sabios, ridiculizan sus obras, cargándolas de cánones, fugas, trocados, etc., y poniendo las voces á ocho riguroso, pareciéndoles que con estos primores dan á sus obras toda la perfeccion que cabe. Pero, ¡qué engañados están! Semejante música es mas para el entendimiento y la vista que para el oido. Nuestro famoso Nebra, mejor duplicaba una voz, que pondría en su riguroso puesto de á ocho, sino habia de cantar con naturalidad, haciendo por este medio la obra (ó periodo) mas perceptible y mas sonoro.

» La última circunstancia es que el cuerpo de la composicion sea de miembros proporcionados, pues al modo que un cuerpo humano, si es deforme en alguno de sus miembros, ofende nuestra vista, así una composicion de música, sino es proporcionada en sus partes, será preciso que moleste nuestros oidos, y por eso nunca me ha parecido bien el método que usamos en las composiciones de las arias, pues gastando mucho tiempo en la primera parte con precisas y cansadas repeticiones de la letra, despachamos la segunda en un breve instante, lo que juzgo por una desproporcion notable, y tengo por mas acertado el método de las cavatinas y rondós, en las cuales hay mas igualdad, variedad y atractivo.

» Oimos muchas composiciones de misas, salmos, etc., en las cuales se nota que en un verso se detienen medio cuarto de hora, y luego despachan tres ó cuatro versos en dos minutos: oimos que con una misma letra hacen música patética y viva, gastando en esta muchísimos compases, y en aquella muy pocos; y oimos que en una obra se detienen mucho al principio, ó al medio, y al fin quieren (conociendo que va larga) aligerarla: y todo esto, ¿qué es sino un cuerpo desproporcionado que tiene la cabeza muy desigual á los demás miembros?

» Convengo en que no es fácil dar á una composicion una perfecta igualdad, porque lo estorban algunas causas, que omito espresarlas por no alargarme demasiado; pero no convendré en que no se pueda corregir mucha parte de los defectos que dejo declarados en este punto.

» Estas son las reglas que mi corta inteligencia puede dar á Vds. para que puedan sacar sus composiciones de música libres de algunos defectos que practicamos. No dudo faltará mucho que advertir sobre esta materia, pero como se oculta á mi entendimiento no puedo decir mas. Pero algun talento que por casualidad vea este papel, tal vez estudiará sobre el asunto y perfeccionará lo que yo he empezado: ojalá así suceda, pues yo no apetezco otra cosa con mas anhelo que el adelantamiento de nuestra facultad, que tan abatida se mira en el dia de hoy, no obstante ser la mas noble de todas las artes liberales, aunque entre en su competencia la oratoria ó retórica, segun lo afirma el príncipe de la música oratoria Ciceron (Lib 1.° Tuscut. gaces).

» Se me olvidaba decir que casi todos los compositores tenemos ciertos passjes y modulaciones favoritas que, llevados de la aficion que les cobramos, las repetimos frecuentemente en diferentes obras, y este es un defecto que se debe corregir, pues aunque la modulacion ó pasaje sea de buen gusto, se falta (repitiéndolo) á la novedad y estrañeza que debemos buscar en las composiciones, como uno de los principales puntos para atraer la atencion de los oyentes.

» Tambien debemos huir de los monotonos, esto es, de estarnos por mucho tiempo en uno ó dos signos, pues de lo contrario, faltamos á la variedad que se debe buscar siempre en la música.

» La acentuacion es un punto que se debe mirar con mucho respeto, y en que faltamos comunmente; una diccion (principalmente si es aguda ó esdrújulo) suele perder su sentido, si se le cambia el final; v. g. el esdrújulo debe acabar en el alzar del compás, y el agudo en el dar, y así de las demás dicciones, pues unas quieren el dar ó el alzar del compás, y otras las partes intermedias. Tengo en mi poder un villancico en el cual hay un verso que dice: La *Ambrosia celestial*, y su autor hizo del manjar de los Dioses, una Ambrósia Perez ó Martinez; ¡Qué lástima! El compositor cuando no entienda el sentido de alguna diccion, debe consultar para no errar la acentuacion.

» En nuestra España se usan mucho los villancicos con coplas, y regularmente estas, aunque sean muchas, se acomodan bajo una misma música, y de esto se siguen mil impropiedades; pues siendo muchas

las coplas, y de consiguiente diferentes los afectos, no puede venir bien una sola música para todas las coplas, y lo mismo digo de los himnos que se cantan en las vísperas.

» Tambien es reparable y digno de correccion lo que vemos en muchas composiciones antiguas, en las de Atril, que muchas veces el bajo hace de voz particular, y el tenor, (y alguna vez el contralto) de bajo, en que se debe advertir que parece fuera de toda razon, que el fundamento sea mas débil que la cumbre, y mucho mas en el presente tiempo en que se procura poner la fuerza de las capillas en los bajos, y de consiguiente cuando los tenores hagan de bajo, y este de voz particular, se advertirá en la música una decadencia y debilidad notables. Es cierto que este arbitrio suele producir primor en algunos casos, pero estos primores son mas para la vista, objeto ageno de la música, que para el oido, y por tanto se deben evitar.

Hé aquí el plan de oposiciones á los magisterios de capilla:

Cuenca y agosto 2 de 1790.— Sr. D. Juan del Barrio. Muy señor mio y amigo. Remito á V. el plan que me pide para oposiciones de maestros de Capilla. Pero antes me ha parecido oportuno adelantar algunas advertencias, (que aunque muy sabidas de V.) podrán servir á algunos examinadores que quieran aprovecharse de este plan.

La 1.ª es, que así en las oposiciones de maestros, como en las de organistas, violines, voces, etc., deben ser los ejercicios mas ó menos rigurosos, segun sea la plaza, mas ó menos honorífica, y mas ó menos lucrosa.

La 2.ª Que los examinadores dispongan de tal modo los ejercicios, que fatiguen lo menos que pueda ser á los opositores, dándoles algun descanso, pues de lo contrario no obran con libertad, y de esto se pueden seguir graves perjuicios.

La 3.ª Que los examinadores no pidan á los opositores cosas agenas de su conocimiento, pues de esto se sigue que no las saben juzgar rectamente.

La 4.ª Que para oposiciones de maestros se deben dirigir los exámenes á tres puntos principales y precisos, que son: 1.º Componer; 2.º Regir; 3.º Enseñar.

Y la 5.ª Que se eviten en las oposiciones de maestros, muchas estravagancias y ridiculeces, que á nada conducen para distinguir el mérito y ciencia de cada opositor; pues con el plan que sigue á estas advertencias, se podrá examinar con todo rigor y seguridad, á cualquier maestro de Capilla.

Plan de ejercicios para oposiciones de maestros de Capilla.

PRIMER EJERCICIO, PERTENECIENTE AL COMPONER. Se le mandará es-

cribir, con puntos de 24 ó 48 horas, una obra latina á siete ú ocho voces, con instrumentos ó sin ellos. Por esta obra se deberá conocer la ciencia y fundamento de cada opositor, y para esto será conducente, sea algun *Himno*, *Antífona*, *Responsorio*, *Salmo*, etc. que tenga algunas circunstancias de precision, en canto-llano, pasos, etc., notando si modulan bien, si faltan en la acentuacion, si dan á la letra la espresion que le corresponde, si ponen los instrumentos con gusto, novedad y propiedad, y si la música es puramente eclesiástica.

Segundo ejercicio, perteneciente al enseñar. Despues de darles algun descanso, se les llamará uno á uno, y se les examinará de teórica, desde el canto llano, hasta la composicion; y este exámen deberá ser riguroso, pues un maestro debe estar impuesto en las cosas mas mínimas de su facultad, para poderlas enseñar á sus discípulos.

Tercer ejercicio, perteneciente al enseñar: no es totalmente preciso. Se les pondrá á todos en una sala con separacion, y dándoles tintero y papel rayado, se les mandará escribir de repente, contrapuntos de todas especies (dándoles los minutos ó tiempo que se tenga por conveniente) sobre canto llano de bajo y tiple, sobre canto de órgano de bajo y tiple. Y tambien se les puede mandar poner las voces á cuatro, á un bajete dificultoso.

Cuarto ejercicio, perteneciente al regir. Se les mandará (sin que se vean unos á otros) regir una obra, ó dos, que muden de aires, sin que estos estén apuntados, poniendo antes de repartirla todos los papeles en su mano, para que por espacio de tres ó cuatro minutos se enteren de ella; y se notará, si es igual en los movimientos del compas; si se mantienen sin adelantarlo ni atrasarlo; si desempeñan los aires de la obra que se les entregó; y si hacen gestos y ademanes ridículos cuando rigen.—En seguida se les mandará regir en atril, y el examinador hará de intento, que una de las cuatro voces se pierda, para ver la presteza con que el opositor la vuelve á su puesto.

Quinto ejercicio, perteneciente al componer. Se les volverá á dar puntos de 24 ó 48 horas, en cuyo tiempo compondrán un villancico con los instrumentos que se quiera; introduccion á cuatro voces, estrivillo á ocho, y recitado y ária á solo: y como esta obra es para manifestar el buen gusto, deberá ser la poesía de verso clara, y sin que esté empedrada de precisiones y voces facultativas, que por cumplir con ellas, se hallen los opositores atados y sin libertad para manifestar su buen gusto y estilo; y bastará que de cuando en cuando, haya alguna voz ó diccion facultativa, para ver como se sujeta la fantasía.—En este ejercicio se observará lo mismo que en el primero.

Sesto ejercicio, perteneciente al componer y enseñar. Despues de darles algun descanso, se les pondrá á todos en una sala con separacion, y se les darán algunos movimientos de bajo dificultosos, para que pongan las voces á ocho sobre ellos, sin mas que un bajo, que es lo que llamamos ocho riguroso. Luego se les hará entrar un paso curioso, y de dificultosa entrada.—Luego poner algunas terceras y cuar-

tas voces que no sean fáciles; y últimamente que hagan (sobre algun intento) un cánon, trocado, fuga ó cangrizante á cuatro voces.—Si este ejercicio pareciese largo para hacerlo en un rato, y en una sala todos juntos, se les puede mandar que le trabajen en sus casas, dándoles algunas horas de término.

SÉTIMO EJERCICIO, PERTENECIENTE AL ENSEÑAR. Se les mandará en el término de 24 horas, escribir un discurso, sobre algun punto de música: v. g. sobre la naturaleza de la 4.ª; sobre la música del templo y la del teatro; sobre la música antigua y moderna; ó esplicando todo género de ligaduras, declarando las que en realidad lo son, ó solo lo son en la apariencia; ó esplicando los defectos que pueden cometerse y se cometen en las composiciones de música; ó las circunstancias que debe tener una obra para ser perfecta, etc.—Estos y otros puntos, se les pueden dar para escribir el citado discurso, y por él se podrá formar una idea casi segura, de la ciencia fundamental de cada uno.

OCTAVO EJERCICIO, PERTENECIENTE AL REGIR. Por modo de descanso, se probarán las obras trabajadas, rigiendo cada uno las suyas.

NOVENO EJERCICIO, PERTENECIENTE AL COMPONER. Ultimamente se entregarán los borradores de las obras trabajadas á los mismos opositores, para que los unos sean fiscales de los otros: apuntando en papel aparte todos los defectos que hallen en ellas, así en lo fundamental, como en la modulacion; en la acentuacion; en no convenir la música al sentido de la letra; en no estar colocados los instrumentos con propiedad, y si han omitido ó faltado á alguna circunstancia de las que pidieron los examinadores; y finalmente, si la música tiene algo de teatral.—Este ejercicio, que acaso jamás se habrá practicado, será muy conducente para conocer por la esplicacion de cada uno, su talento y fondo. Al mismo tiempo se harán, por estas censuras, muy patentes los defectos de cada obra, y los examinadores con menos trabajo, podrán juzgarlas mas rectamente; pero han de caminar con la precepcion de que estos fiscales exagerarán los defectos de sus coopositores cuanto puedan, por adelantar su justicia y su partido. Y tal vez este ejercicio será un freno que contengan la desenfrenada pasion de algun examinador, que quizá con injusticia colocaria en primer lugar al que mereciera el último, si no tuviese á la vista estos fiscales.

Estos ejercicios son suficientes para examinar á los opositores con el mayor rigor; pero no será bien usar de todos ellos en una oposicion, á no ser la renta muy grande, pues ya dejo dicho que segun sea la plaza lucrosa y honorífica, deberán ser mas ó menos rigurosos, quedando la disposicion de ellos á la prudencia de los examinadores.

Tambien tendrán presente los jueces examinadores, que algunos opositores llenan sus obras de cánones, trocados, fugas, etc., y deben recelar que aquellos trabajos por lo comun son viejos y llevados á prevencion, y de consiguiente no se deben reputar como meritorios, si no son hechos sobre los cantos llanos que se les dieron, ó sobre las ideas y pasos de que formaron el todo de la obra, y será bien advertírseles así, cuando se les dé puntos.

Tambien debe ser graduado en el ínfimo lugar aquel opositor que se le justifique haber puesto en sus obras alguna pieza ó pedazo de otro autor, pues quien se vale de semejantes hurtos, dá á entender que es para poco.

Esto es lo que he podido discurrir sobre el asunto: V. como inteligente podrá enmendar, añadir y quitar de este plan lo que tenga por conveniente; mientras queda esperando nuevas órdenes de V. su afecto amigo y capellan Q. B. S. M.—Pedro Aranaz y Vives.

Como D. Pedro Aranaz, ha habido otros muchos maestros, de los que nos ocuparemos en el cuarto tomo de esta obra: obra que hemos alargado mas de lo que en un principio creíamos, porque como nada se ha escrito colectivamente sobre el particular de que tratamos, y cada dia encontramos noticias de grande interés diseminadas en muchas y variadas obras y escritos inéditos, no queremos dejar pasar ni una sola de las que puedan ilustrar la historia de nuestra música, aunque para ello tengamos que cometer algun anacronismo y añadir un nuevo sacrificio á los muchos que llevamos hechos para la publicacion de esta obra.

FIN DEL TOMO TERCERO.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo tercero.

FÉ DE ERRATAS.

PAGINAS.	LÍNEAS.	DICE.	LÉASE.
10	22	los	*las.*
11	30	Thepis	*Thespis*
13	6	Thepis	*Thespis*
14	10	Thepis	*Thespis.*
29	3	ipócrita	*hipócrita.*
31	22	insultos	*insulsos.*
38	5	capitnlo	*capítulo.*
40	3	do	*de.*
80	2	al	*el.*
110	14	en la Poética de D. Ignacio de Luzan.	*en el «Apéndice sobre la comedia española» de Arrieta.*
111	9	dice Luzan, etc.	*Dice Arrieta en el «Apéndice sobre la comedia española,» lo siguiente:*
150	27	p sesenta	*y sesenta.*
158	3	inportunado	*infortunado.*
200	33	obras	*sobras.*
206	23	naeiones	*naciones.*
215	9	Pergolisi	*Pergolesi.*

LÁMINAS
Núm.º 1.

FRAGMENTOS DE LA MÚSICA GRIEGA.

El doble renglon de notas griegas que se halla encima de cada renglon de música moderna en todo el primer himno y al principio del segundo, esta sacado, el superior del manuscrito de la biblioteca imperial de Francia nº 3221, y el inferior de los manuscritos de Oxford y de Florencia. Este último renglon que Mr Burett inserta en su música, continua solo hasta el fin indicando dicho autor con una estrella las notas que faltan en el manuscrito, que en música las remplaza con las de otro, ó las suple por conjeturas.

Al fin de los dos himnos van puestas las variantes de los manuscritos de la biblioteca imperial de Francia.

La nota N (La) Solo sirve para los instrumentos en el género diatónico del modo Lidio, en el cual son compuestos estos fragmentos y para distinguir dicha letra, se ha puesto al lado de ella este signo +

HIMNO Á CALIOPE.

C Z Z φ φ φ C C
C Z Z φ φ * C C

A e de Mu sa, moi phi lé
Ἄ ει - δε Μοῦ σα, μοι φί - λη

{σπου * * / * *} * * φ M M Z Z Z Z †N
* I φ M M Z Z Z E Z

(2°) *Mol - pés de-mes ka - lar - jou* (3°) *Au - ré de són ap*
Μολ - πῆς δ'έ-μῆς κα - τάρ - χου, Αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ'

†N I I M⁀Z N † * φ⁀C P M⁀φ C
Z I I M⁀Z N † I φ⁀C P M⁀φ C

al - se - ón (4°) *E - mas phre nas do nei - tó.*
αλ - σε - ων Ἐ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω.

* P M * * φ * φ †N⁀C C C C C Γ R
C P M P C φ P φ †N⁀C C C C * Z R

(5°) *Kalli - o - pei - a so - pha* (6°) *Mou son pro ka-ta-ge-ti terp-*
Καλλι-ό - πει - α σο - φὰ, Μου - σῶν προ κα-τα-γέ - τι τερπ-

φ R φ C * M I M M I E Z
φ R φ C P M I M M I E Z

non (7°) *Kai so-phe Musto - do - ta* (8°) *La-tous go-ne*
νων; Καὶ σο-φὲ Μυσ-το - δό - τα, Λα-τοῦς γό-νε,

Γ M P⁀C M * M * Z M φ C C
Γ M P⁀C M I M I Z M φ C C

Dé - li - e, Pai - an (9°) *Eu-me - neis pa-res-te moi.*
Δή-λι-ε, Παί-αν. Εὐ-με - νεῖς πά-ρεσ-τέ μοι.

[illegible] de los manuscritos de la Impl. Biblioteca de Francia

Z Z Z Z †N †N I I Γ R

Au-ré de són ap - al - se - ón ti terp-
(v.°3°) Αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλ - σε - ων (v.°6°) τι τερπ-

φ R φ C Γ M P C M

non Kai so - phe Dé-li - e, Pa - ian
νῶν (v.°7°) Καὶ σο - φὲ (v.°8°) Δή-λι-ε, Πα - ιαν,

Num.º 2.

HIMNO DE APOLO.

Las notas griegas de los seis primeros versos de este himno faltan en todos los manuscritos.

Ji - o - no - ble-pha - rou Pa-ter A' ous
Χι - ο - νο - βλε-φά - ρου Πά-τερ Ἀ' οῦς,
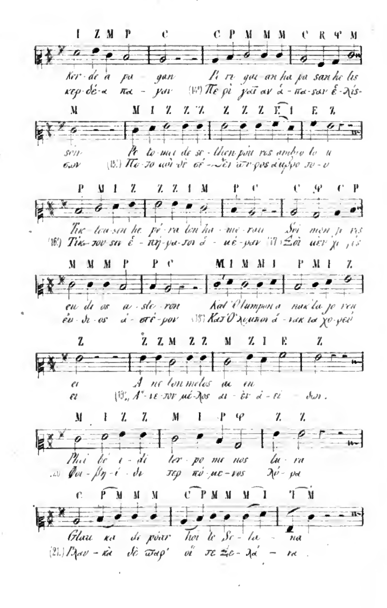
Ho - do - es - san hos an tu-ga po - lon
Ρο - δό - εσ - σαν ὃς ἀν - τυ-γα πώ - λων
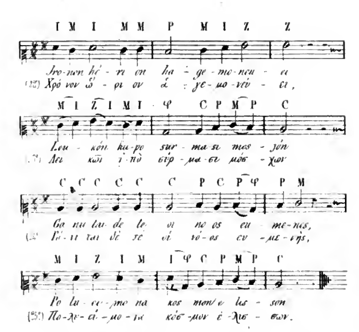
Pla - nois hup ij - ne-si di-ó - keis,
Πτα - νοῖς ὑπ' ἴχ - νε-σι δι-ώ - κεις,

Xri - se - ai - sin a gal - lo - me - nos ko - mais,
Χρυ - σέ - αι - σιν ἀ - γαλ - λό - με - νος κό - μαις,

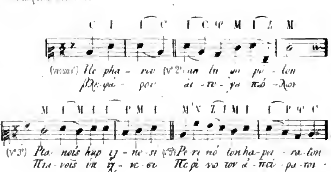
Pe - ri mó - lon a - pei - ra - ton ou - ra - nou
Πε - ρὶ νώ - τον ἀ - πει - ρα - τον οὐ - ρα - νοῦ

A'k - ti - na po - lus-tro-phon ample-kón, A'i glas po-lu-
Ἀ'κ - τῖ - να πο - λύσ-τρο-φον ἀμ πλέ-κων, Αἴ γλας πο-λυ-
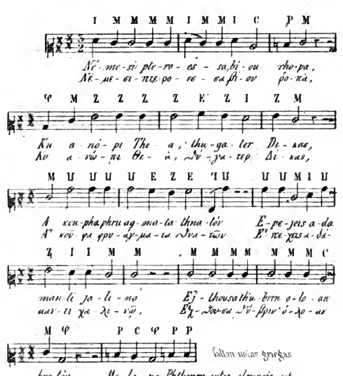




Variantes de los versos 1, 2, 3 y 5 de este himno, sacadas del manuscrito de la biblio- teca imperial de Viena
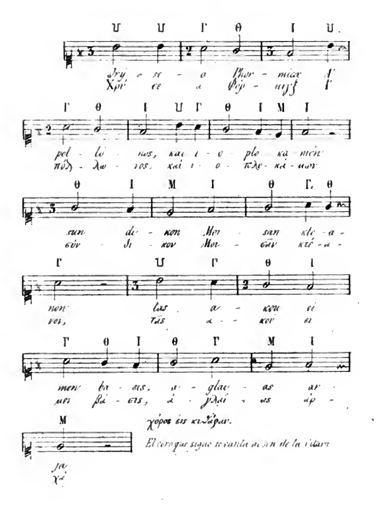


Á mas de los dos himnos copiados como únicos fragmentos que nos restan de la música griega, copiamos los siguientes para que nuestros lectores conozcan todo lo que nos queda de aquella música.

Las notas de la oda pítica de Píndaro, en la segunda parte, todas son instrumentales.

HIMNO Á NÉMESIS.



PRIMERA ODA PÍTICA DE PÍNDARO.



pei - thon - tai d'a - ei dei sa ma -
πεί - θον - ται δ'ά - ει - δεί σα - μα

sin a gé - si jo rón he po lon
σιν ά - γή - σι χο - ρων ό πο - ταν

tón pher - mi - on am - bo -
τῶν φροι - μί ον αμ - βο

las teu - jes e - le - li - zo me
λὰς τεύ - χῃς έ - λε - λι - ζο - μέ

na kai ton aig ma
να καὶ τὸν αἰχ - μα

lan ke - rau - non sben - nu -
ταν κε - ραυ - νὸν σβεν - νυ -

eis
εις.

Faltan notas ...

Aeaon puros
Αεάον πυρός

Número 3.

ODA DE HORACIO.

Magestuoso.

Jam sa lis te rris
Jam sa lis te rris
Jam sa lis te rris
Jam sa lis te rris

ni vis at que dir æ gran di nis
ni vis at que dir æ gran di nis
ni vis at que dir æ gran di nis
ni vis at que dir æ gran di nis

mi sit pa ter ac ru ben te
mi sit pa ter ac ru ben te
mi sit pa ter ac ru ben te
mi sit pa ter ac ru ben te

10.

dex te rá su cras ja cu la tus

dex te rá su cras ja cu la tus

dex te rá su cras ja cu la tus

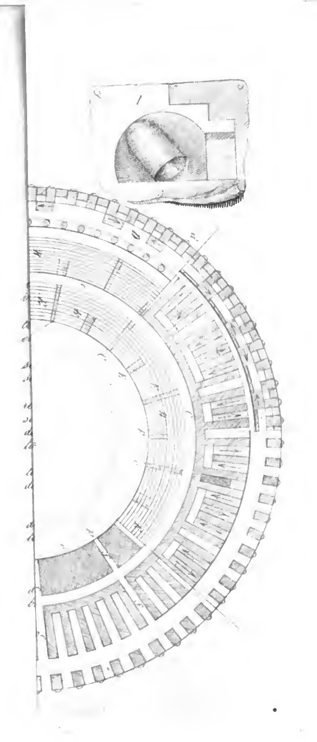
dex te rá su cras ja cu la tus

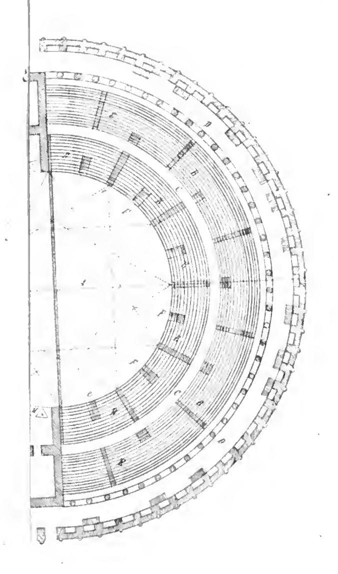
ar ces ter ru it ur ben

ar ces ter ru it ur ben
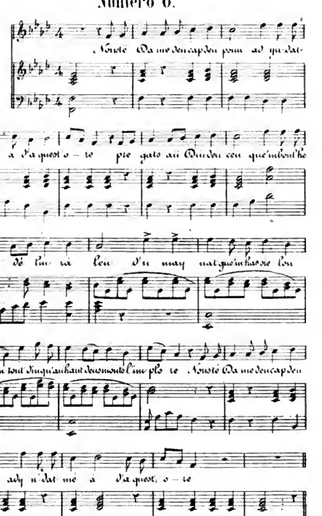
ar ces ter ru it ur ben

ar ces ter ru it ur ben
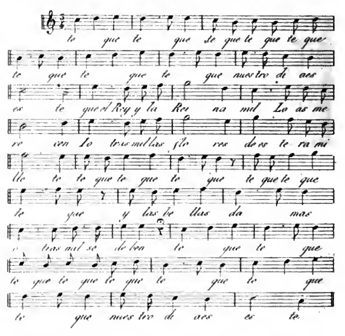




Número 6.


Nouste Dame deu cap deu pount ad yu-dat-
me a d'aquest o – re pre gats au Diu deu ceu que'm boul he-
bié dé l'un ni leu D'u may nat que'm has oie lou
doum tout d'inqu'au haut deus mounts l'im plo re Nousté Dame deu cap deu
pount ady u-dat mé à d'aquest, o – re

Número 7.

EL ZARANBEQUE.

Cantado y bailado en la Loa de la comedia **Las Amazonas**, *estrenada en Madrid en 7 de Febrero de 1655.*
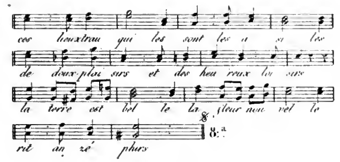


Este Zaranbeque se halla en una coleccion de bailes antiguos que conservamos del P. Falguera Organista que fue del convento de Gerónimos de la ciudad de Murcia, la cual hizo para probar la afinidad de dichos bailes con el Aguinaldo que de muy remotos tiempos se canta en dicha ciudad.

Duo de **LULLI** en el **THESÉE** año de 1675.

Que nous prai ri es se ront fleu ri es
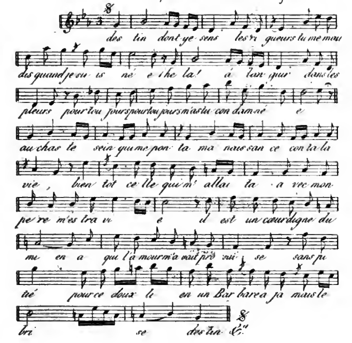
les cœurs gla cés pour ja mais en sont chas sés



Número 8.
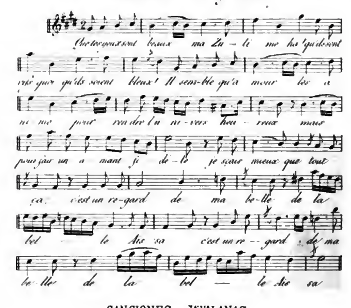
LAMENTOS DE DIANA EN LA DIANA DE MONTEMAYOR

traduccion francesa, música de Montemayor.



ROMANCE DE LA HISTORIA DE LAS GUERRAS DE GRANADA

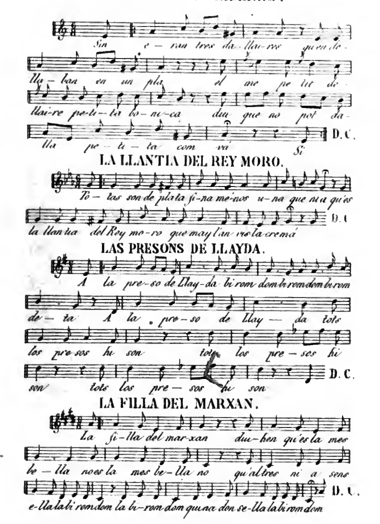
traducido al frances.



CANCIONES CATALANAS.
LOS ESTUDIANS DE TOLOSA.

A la vi la de To - lo - sa ni a
tres es - tu - di - ans qu en se quei - sen els es-
tu - dis pe - ra ser - ne ca-pe - llans y an al 𝄋

(Nota) Véase la continuacion de este Romance Catalan en las páginas 104 de las observaciones sobre la poesia popular de D. Manuel Milà y Fontanals.


LOS TRES DOLLAIRES.
Sin e — ran tres da-llai-res que en de-
lla — ban en un pla el me pe-tit de-
llai-re pe-ti — ta bo — ni-ca diu que no pot da-
lla pe — ti — ta com va Si
D. C.
LA LLANTIA DEL REY MORO.
To — tas son de plata fi-na me-nos u — na que ni a qu'es
la llantia del Rey mo-ro que may l'an vis la cremá
D. C.
LAS PRESONS DE LLAYDA.
A la pre-so de Llay-da bi rom dom bi rom dom bi rom
de — ta A la pre — so de Llay — da tots
los pre-sos hi son tots los pre — sos hi
son tots los pre — sos hi son
D. C.
LA FILLA DEL MARXAN.
La fi — lla del mar-xan diu — hen qu'es la mes
be — lla noes la mes be — lla no qu'al tres ni a sens
e-lla la bi rom dom la bi-rom dom quina don se-lla la bi rom dom
D. C.

CANCIONES FRANCESAS.

L'au tre jour yon me per me na ve tout lon loung
d'un tur lu tu tu tout lon loung d'un lan la ri
re to tout lon loung d'un var gé
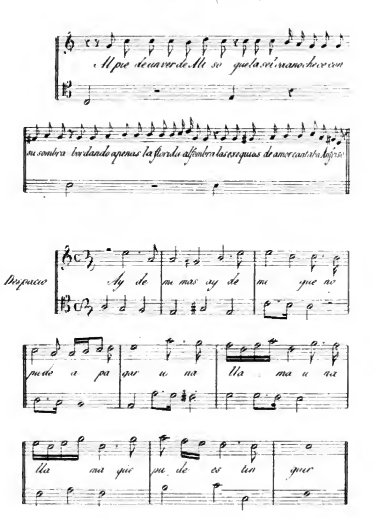
DE LA OPERA PIRAME ET THISBÉ AÑO DE 1726

Lai ssons nous charmer du plai sir d'ai mer le prin
tems de nos jours et pour les a mours les biens les plus doux ne sont
faits que pour nous nous rompton nos plai sirs par nos de sirs
ta ge du bel â ge c'est d'ai mer pour être heu
reux que de char me sans a lar mes le ris
et les jeux vont for mer nos nœuds.

VAUDEVILLE DES DEUX SAVOYARDS.

Mes a mis je dois vous le di re i ci je
suis le plus heu reux le ciel a com blé tous mes
vœux et j'ob tiens ce que je de si re sur tous mes en
fans son yes bien mal que vo tre me ta morphose

Número 8 (Doble.)



Número 9.

Yo te quie ro Gi le ta yo lo con fie so

por mas de mu chas ra zo nes que son si mal no meo cuer

do las queami me ha cen mas fuerza por es to

y es o tro ya que llo

por esto y es o tro ya quello

que te pa re ce no nos bur le mos o yo me [illegible] so la u ra

vez que me que jo pues yo te quie ro

por es to yeso tro ya que yo

por esto y es o tro ya que llo

por es to yes o tro ya que llo

Bien tea cuer das bi le ta queen o tro

tiem po te ser vi a muy ni ño mi gran

dea fec to yan da bao cul to mia man te rue go

os se guian do tu dei dad

Número 10.

Violin 1.º
Violin 2.º
Contrabajo

ff ff

dal

ff ff

p

p
p
f
f
f

Numero 11.

Clarinete 1º
Clarinete 2º
Pifano 1º
Pifano 2º
Tambor.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesía
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música*).

TOMO CUARTO.

Año de 1859.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso principal.

INTRODUCCION.

> Primero se quita á un reino su libertad, que el idioma. Aun cuando se cede á la fuerza de las armas, lo último que se conquista son lenguas y corazones. (*Feijóo*).
>
> Consuetudo vero certissima loquendi magistra, utedunque plane sermone, ni numo cui publica forma est. Omnia tamen haec exigant acre judicium. (*Quintiliano*).
>
> La lingua italiana sebben non possa vantere un si vasto dominio, dobbe peró al suo moderno teatro l' esser intesa de tutte le colte nazioni d' Europa... Colle truppe auxiliari di tanta incantatrice sirene hanno fatta la maggior parte dell' Europa tritaria dell' Italia, é hanno resa inparte universale la lingua italiana. (*Lampillas*).
>
> Une langue qui auroit, comme l'Espagnol un hereux melange de voyelles, et de consonnes douces et sonores, seroit peut-être la plus harmonieuse de toutes les langues vivantes et modernes. (*D'Alembert*).

Los tres tomos publicados de esta Historia, llevan sus respectivas introducciones ó prólogos, en que, como habrá visto el lector, se hace una ligera reseña del orígen de la música, y su historia general, tanto religiosa como teatral ó profana. Por esta razon, nos ha parecido oportuno en la introduccion de este cuarto tomo, tratar del orígen de las lenguas vulgares, especialmente de la nuestra, como parte principal de los adelantos del arte músico.

Nada nuevo tal vez podremos añadir á lo ya escrito, cuando tantas respetables y sábias plumas se han ocupado de nuestro hermoso idioma; pero serános permitido manifestar la supremacia de él sobre todos los demas, su dulzura y suavidad para la música, y el que no ha sido esclusivamente hijo del latino, segun nuestra pobre opinion.

No hay lenguaje que se pueda llamar natural. La razon tiene fuerza en el hombre para formarlo, como vemos en los mudos, que sin poder pronunciar palabras, tienen el suyo propio, asi como lo tendrian los que se criasen sin escuchar ninguno.

Herodóto, Suidas, y Aristóteles atribuyen á Psamético, rey de Egipto, el que queriendo descubrir cuál habia sido el primer pueblo del mundo, y su primera lengua, entregó dos niños á un pastor, con prohibicion absoluta de hablar delante de ellos; y habiéndose criado entre las ovejas, las primeras palabras que pronunciaron fué *beccos*, que en lengua frigia quiere decir *pan*: deduciendo de aqui dicho rey, que los de Frigia eran los mas antiguos del mundo, cosa inverosímil y hasta ridícula.

La estremada soberbia y vanidad de los hombres, hizo que en las llanuras de Senaar se emprendiese la construccion de una torre que llamaron de Babel, con el fin de precaverse de otro diluvio: pero esta muestra de ingratitud para con Dios, fué castigada con la confusion de lenguas, que les obligó á dispersarse en fracciones, formando cada fraccion un pueblo, y con el trascurso del tiempo, cada pueblo una nacion diferente.

Despues de esta dispersion, se ha dudado por muchos, cuál de las lenguas era la mas antigua; y cada nacion á su manera, ha querido apropiarse esta antigüedad, del mismo modo que lo hizo el flamenco Goropio Beccano.

Lo cierto parece ser, que la primera lengua hablada en el mundo fué la hebrea, infundida por Dios al primer hombre, y con la cual, segun el Génesis, puso los nombres al cielo, tierra, animales, aves, y todos los objetos que á su vista se presentaron; tan propios, segun su calidad y naturaleza, que si hoy conservásemos la pureza de dicha lengua, y su verdadera etimología, no se ignoraría tanto como ignoramos, si hemos de dar crédito á la opinion de sabios y numerosos autores.

En las setenta y dos lenguas que Dios infundió á los hombres en la torre de Babel, en todas se hallaban palabras hebreas que no dejaron duda de á quien debieron su primer orígen: y aun cuando Habér, descendiente del primogénito de Noé, y su familia, conservaron la lengua antigua procedente de nuestros primeros padres, por lo cual llamaron hebreos á Job y sus hijos á su entrada en Egipto, al comunicarse con otras naciones, la adulteraron y corrompieron de tal modo, que en la época del nacimiento de Jesucristo, se hablaba vulgarmente la lengua siriaca mezclada, conservándose la pureza de la hebrea únicamente en los libros de Moisés, porque en las escrituras de los profetas se encuentra ya confundida con el caldeo.

En el pueblo hebreo, pues, se debe fijar el orígen de todas las lenguas, y aun el de la música y poesía; no habiendo duda, á pesar del delirio de varios autores, que el canto fue tan connatural al hombre como á las aves, y que para cantar con mas facilidad, se vieron precisados á medir las palabras y formar ritmos, teniendo la música y la poesía casi un mismo principio; siendo invencion de cada hombre en cada país distinto, como se comprueba por los americanos que, sin tener noticias de la escritura, cantaban, poetizaban, bailaban, y tocaban instrumentos so-

noros, ó heredadas de Dios por medio de Adan y demás patriarcas hasta Noé.

El pueblo hebreo usó sin arte la música y poesía hasta Moisés, y á éste debemos mirar como fundador de ambas artes; no existiendo antes de él fragmento alguno de una y otra; pues aun cuando los caldeos, griegos, jonios, traces, macedonios, etruscos, y otros, tienen sus poemas y música, son tan antiguos como su existencia, y esta no lo es tanto como la de Moisés.

La antigüedad de estos pueblos ya en la música como en la poesía, fué disputada por los sicilianos ó sicanos; y si para esta disputa pudieron tener algun fundamento, los españoles tuvieron tanta antigüedad en uno y otro arte como los pueblos mas antiguos despues de Moisés; puesto que Sicilia fué fundada por los españoles, segun la opinion de Estéfano, Suidas, Diodoro Siculo, Tucídides, Silio Itálico, Dionisio de Halicarnaso, Eforo, Estrabon, San Isidoro, y otros: llamándose primero Sicania, porque los españoles tomaron el nombre de Sicanos del rio Sícoris que hoy llamamos Ségre, y Filisto le denomina Sicano.

No hay duda, segun estos datos, de que Sicilia se llamó Sicania por sus primeros habitantes que fueron españoles, y mas adelante Sicilia; en cuyo cambio de nombre hay opiniones encontradas, sobre si perteneció á los griegos que despues la habitaron, ó á los españoles, como dice Servio, asegurando que echados estos por los alborigines del lugar que ocupa hoy Roma, pasaron á Sicilia con su capitan Sículo, de quien tomó el nombre de Sicilia, como de ellos el de Sicania.

No es de nuestra incumbencia asegurar cuál de estas opiniones es la mas verídica: dudaremos entre ambas, siguiendo la máxima de nuestro historiador Mariana sobre si fueron ó no los españoles fundadores de Roma. Lo que

sirve á nuestro propósito es, que Sicilia fué fundada por los españoles, y que estos fueron sin duda los que disputaron la antigüedad de la poesía y la música á los pueblos mas antiguos; siendo cierto hasta la evidencia, tanto por las escavaciones últimamente hechas en Tarragona(1), cuanto por lo que asegura Estrabon, escritor de la época de Jesucristo, que la España fué poblada desde la primera dispersion del género humano en las llanuras de Senaar, y los turdetanos tenian varios poemas y conservaban sus leyes escritas en verso con seis mil años de antigüedad. (2)

Es verdad, como dejamos dicho en el primer capítulo de esta historia, que, segun la opinion de varios autores, los años, á que se refiere Estrabon, solo constaban de tres meses; pero creyéndolo así, quedarán reducidos los seis mil años, á mil quinientos, época, poco mas ó menos, que medió entre Moisés y Estrabon: por lo que siguiendo la opinion del P. Sarmiento, diremos, que las leyes en verso que los turdetanos tenian, ó eran las mismas de Moisés, ó los proverbios y parábolas de Salomon, reducidos á métro.

Confirma esta opinion, la venida á España de los palestinos y cananéos, huyendo de Josué, cuya venida coincide, como dice Salustio, con la espedicion de Hércules Fenicio; quien, segun el P. Calmet, apoyándose en el dictámen de Hornio, no trajo en su compañía, como asegura Salustio, persas, medos y armenios, sino medianitas, pereséos, y araméos, lo cual le hace creer que las leyes turdetanas fueron compendio ó trasformacion de las hebreas. Y tal

(1) Léase el *Resúmen histórico-crítico de la ciudad de Tarragona*, por el erudito arqueólogo D. Buenaventura Fernandez.

(2) Turdetani, omnium hispanorum doctissimi judicantur, utunturque grammatica, et antiquitatis monumenta habent conscripta, ac poemata et metris inclusa leges á sex millibus, ut ajunt, annorum. Utuntur, ut reliqui hispani grammatica, *non unius omnes generis*, quippe ne *eodem quidem sermone*. Strab. pág. 204

debe creerse, cuando aseguran algunos autores, que la lengua primitiva de España, tuvo alguna conexion con la hebrea; la fenicia era muy parecida á esta; grande el comercio literario de Salomon con Hiram, rey de Tiro, y continuas las navegaciones de los fenicios á España.

Empero antes de estas navegaciones, hubo espediciones griegas que vinieron á nuestro suelo; pues no debe ignorarse, como dice muy bien el erúdito arqueólogo D. Buenaventura Fernandez (1), que «habiéndose aumentado escesivamente la Fenicia y Palestina, los tirios consultaron á los oráculos de Egipto para saber en qué punto podian establecer colonias, y obtuvieron por respuesta, *que fuesen allá al estremo de la tierra en donde se levantaban las columnas de Hércules*, prueba evidente de que los sacerdotes egipcios conservaban ideas de otras antiguas navegaciones á España, de las cuales no tenian conocimiento los fenicios.»

A esto debe añadirse, segun dicho autor, el que los sacerdotes egipcios dieron conocimiento á Platon de la Atlántida, cuya sumersion se atribuye á la ruptura del istmo de Gibraltar, suceso acaecido muchos años antes de las espediciones fenicias.

Dejemos este asunto, que á mas de no servir á nuestro propósito, nos meteria en un laberinto sin salida en el que perderíamos el tiempo inútilmente, como lo han perdido otros muchos hombres de mayores luces y talento que nosotros, y lo perderán los que se quieran de nuevo internar en él; porque desde la confusion de lenguas, lleva el orígen de ellas la confusion por anatema.

No hay lengua viva que á los quinientos ó mil años se parezca á ella misma; y aun cuando se dice que la griega

(1) Resúmen histórico-crítico de la ciudad de Tarragona

se conservó 2,700, no es lo suficiente para asegurar que en ella estaba la lengua primitiva, porque la que era vulgar en tiempo de Homero, distaba ya de su principio mas de otros mil años.

Con el idioma latino sucede lo propio que con otros idiomas perdidos, no habiéndose podido descifrar hasta el presente, los monumentos de Egipto que se suponen escritos en lengua faraónica, ni los de Persia, ni los Palmirenos, ni el Pænulo de Platon en metro Púnico, ni las tablas Eugubinas, ni otros monumentos etruscos, que aun son impenetrables.

Sin salir de España, hay muchos ejemplos, tanto en las monedas é inscripciones antiguas de Cadiz y las llamadas españolas antiguas, como en muchas de las inscripciones encontradas en las escavaciones que contínuamente se están practicando en la ciudad de Tarragona; pues aun cuando Mahudel sacó un alfabeto de todas las antedichas monedas, fué tan indeterminado, que si coordinó veinte y cuatro clases de letras, á ninguna pudo señalarle valor, y por consiguiente la lengua española, que se oculta en ellas, es tan perdida como si nunca hubiese existido.

Siendo esto cierto, el querer por conjeturas aducir verdades, es escribir durmiendo para borrar despierto; ó lo que es lo mismo, querer trasladar palabras al papel para hacer reir á los venideros siglos, ó á los que por conjeturas tambien piensan de distinto modo.

Estas son las razones por las que damos fin á las investigaciones sobre el orígen de nuestra lengua, y nos ocuparemos de la llamada vulgar, que aun cuando sujeta á diversos pareceres tambien, es menos difícil encontrar su orígen.

Laméntase Estrabon de nuestra inconstancia, al vér en los turdetanos la preferencia que dieron á la lengua lati-

na, haciendo casi un estudio para olvidar la propia (1); poniendo por ejemplo de todo el resto de España, el cambio de nombres que se hicieron en las ciudades entonces de mas moderna fundacion, llamadas Badajoz, por los célticos, Mérida por los túrdulos, y Zaragoza por los celtíberos; bautizándolas de nuevo con la denominacion de *Pax Augusta*, *Augusta Emérita*, y *Cesar Augusta*, sucediendo lo mismo con otras muchas; sin tener en cuenta dicho escritor, quo la ley del mas fuerte ha sido siempre la que ha imperado en todas partes.

Un poco de inconstancia, si se quiere, y un mucho de crueldad por una dominacion de seiscientos años, hicieron que el idioma latino imperase entre los españoles, mas nunca como vulgar; pues aun cuando las leyes, los escritos públicos, y los estudios, eran en lengua latina, y los españoles tan perfectos latinos como los romanos, por la suma facilidad que siempre han tenido en aprender idiomas distintos, no por esto se pudo estinguir el uso de las lenguas vulgares, primitivas ó adulteradas que existian.

Esto nos lo comprueban los diferentes idiomas y dialectos que conservamos; lo aborrecidos que eran los romanos de la generalidad de los españoles; sus sanguinarios instintos; los grandes escesos que cometieron al fundar sus colonias (2); lo que nos dice Alvaro Cordobés, quejándose del

(1) Turdetani autem maxime qui ad Bætin sunt, plane Romanos mores asumpserunt, ne sermonis quiden vernaculi memores, aeplerique facti sunt Latini, et colonos acceperunt Romanos: par unque abestquin omnino Romani sin facti.—Strabon pag. 225.

(2) Doscientos años duraron las guerras contra los romanos, en cuyo tiempo es mas fácil imaginar que describir los estragos que causaron en los paises y pueblos vencidos por ellos.—Dice Plutarco, que Canion el Censorino, siendo cónsul de España, en un dia arrasó los muros de las ciudades situadas en las riberas del Guadalquivir, vanagloriándose de haber tomado mas ciudades que dias estuvo en España.—Sempronio destruyó ciento cincuenta pueblos, segun Lucio Floro.—Julio César en las batallas que tuvo en España y Francia, dice Plinio, que mató un millon ciento y noventa mil hombres, en cuyo número no entraban los muertos en las guerras civiles.—Por estos hechos pueden calcularse lo que harian los Claudios, Marcos, Nerones, Léntulos, Acidinos, Cetegos, Metelos,

descuido con que se miraba el estudio de la lengua latina (1); las muchas palabras que de nosotros tomaron los latinos; y las que aun conservamos en nuestra lengua vulgar tanto hebreas, como griegas, godas y arábigas.

Sin ser nuestro ánimo atacar las respetables opiniones que sobre el orígen de nuestro romance existen, haciéndolo derivar del idioma latino vamos sin embargo á manifestar las dudas que sobre el particular tenemos, y la opinion que sobre ellas hemos formado.

El latin jamás tuvo gran dominio como lengua vulgar en ninguna de las naciones sujetas al imperio romano. Se usaba como lenguaje de oficio y aun como idioma de la literatura, pero no en los asuntos privados y de comercio: testigo la Italia que hasta la dominacion de los bárbaros usó el griego como vulgar.

Los progresos de la lengua latina en su invasora marcha de guerra, tuvo que doblar su cerviz ante el imponente

Galvas, Seriorius, Viriatos, y otros muchos que allanaron nuestra nacion.—Hicieron veinte y cinco colonias de ciudadanos romanos, y para la fundacion de ellas, el senado nombraba una persona con el dictado de capitan ó censor para que la poblase de nuevo, recibiendo á este efecto, la gente que él queria; y con dicha gente llegaba á la ciudad ó pueblo señalado, y los ciudadanos antiguos españoles tenian que dejarles sus casas y haciendas, marchándose á tierras estrañas á ganar con miseria el sustento para vivir, hasta las familias mas ricas y acomodadas.

(1) Segun Ambrosio de Morales, se conservaba en la catedral de Córdoba un libro en pergamino escrito en letra gótica por Alvaro Cordobés el año de 1354, en el cual se leia lo siguiente: «Hombres mancebos en la flor de su edad, cristianos, de rostros hermosos, y bien hablados, que su hábito y gestos llevan los ojos tras sí, esclarecidos en las letras gentiles, en la lengua arábiga insignes, con gran codicia estan buscando los libros caldeos, léenlos atentísimamente sin divertirse, con gran fervor tratan de ellos, con no menos estudio y cuidado los juntan, y con dulzura de la lengua los divulgan y publican, ignorando la hermosura eclesiástica y menospreciando los rios caudalosos de la Iglesia, que manan del paraiso, como si fueran vilísimos: (ay gran dolor) los cristianos no saben su ley, y los latinos no advierten su propia lengua. De tal suerte, *que apenas entre los cristianos se halla uno entre mil que pueda razonablemente escribir una carta á su hermana, salvándole, hallareis gran muchedumbre sin número que eruditamente manifieste y declare la pompa de las palabras caldeas, de tal manera que en rimas con mas erudita verso que los mismos gentiles, adornan con mas levantada hermosura las cláusulas postreras, estrechándose á acabar en una cierta letra etc. etc. etc.*

idioma griego vencedor de los vencedores, como nos lo afirma Ciceron, asegurando que en su tiempo el latin no se conocia fuera de Roma, al paso que el griego se hallaba en todas partes: y para probar que el latin nunca fué lengua vulgar, nos dice, que en Roma solo habia cinco ó seis matronas que lo hablasen correctamente.

Es indudable que muchos años antes de que Roma se fundase, comenzaron á venir griegos á España, siendo entre los primeros los de Zacinto, doscientos años antes de la destruccion de Troya, y poco menos de mil cuatrocientos del nacimiento de Jesucristo, y que fundaron la ilustre ciudad de Sagunto (1).

Eslo tambien, tanto por la opinion de Estrabon, como por la de Ambrosio de Morales y muchos otros, de que los griegos tuvieron escuelas en España, especialmente en Córdoba, donde Domocio Isquilino enseñó la gramática, y vivió ciento y mas años; y que tanto fué estendiéndose el uso de aprender la lengua griega entre los cartagineses, que el Senado de Cartago prohibió que la hablasen y aprendiesen, segun Trogo (2).

Fuera de duda parece que muchas palabras recibidas en nuestro romance como latinas, son tomadas de los griegos en España por los romanos, segun Varron; tales como liebre, malva, lirio, espárragos, pies, cántaro, ronquido, y otras muchas; sin contar infinidad de ellas que tenemos en nuestra lengua, y que no existen en la latina; lo cual no quita, como dice Aldrete, que las usasen vulgarmente los romanos, y que solo en el uso las conserva-

(1) La guerra de Troya fué CCCCXXXII antes que se fundase Roma, por consiguiente la venida de los griegos á España fué 632 años antes que Roma. (*Dianisio de Halicornaso, lib. I ex autoritate Portij Catonis et Plutarco, in Camillo. Soli cap. 2*).

(2) *Facta Senatus consulto: Nequis postea Carthaginensis, aut literis Græcis, aut Græco sermoni studeret, ne aut loqui cum hoste, aut scribere sine interprete posset.* (Trogo. In Iustl. lib. 20).

sen, porque no todas las palabras de una lengua son escritas por los autores.

Es cierto tambien, que cuando los romanos invadieron España la encontraron tan civilizada, que muchos de sus naturales fueron mandados á Roma para fomentar las ciencias y las artes en la capital del mundo; y el cónsul Metello se llevó de Córdoba muchos poetas que hacian versos tan buenos ó mejores que los mismos romanos, y gran número de cantores y bailarinas gaditanas, como dejamos dicho en nuestro primer tomo.

Que la lengua latina, aun mirada como reina entre las mas cultas, era la mas pobre de todas ellas, lo confirman Quintiliano quejándose de su pobreza; Lucrecio no pudiendo dar razon de muchas cosas por la escasez del lenguaje; Caton confesando lo mismo; Séneca no encontrando voces latinas cuando mas necesitaba de ellas; y Tulio, príncipe de la elocuencia latina en tiempo de la mayor pureza de su idioma, lamentando el no tener nombre las cosas. Y tal era así, que á pesar de la gran supersticion de los latinos en admitir vocablos nuevos (1), se vieron obligados á valerse de muchas voces como estas: *Dialéctica, Filosofía, Geometría, Música, Gramática, Retórica, Poesía*, todas ellas griegas; y el mismo César, á usar el *ens*, y Séneca el *essentia*, y Quintiliano el *possibile*, palabra ya usada anteriormente por Plauto (2).

Por mas que se diga y discuta, no cabe duda que la gramática latina fué la griega, como nos lo dice su mismo título, como nos lo afirma Dionisio de Halicarnaso, Quin-

(1) El emperador Tiberio pidió licencia al Senado de Roma, para usar de la palabra *monopólio*, que era griega, á lo que contestó Ateyo Capiton, que dicha voz ya se habia usado, ó que en adelante se usaria: pero Marco Pomponio Marcelo, gramático de aquellos tiempos, replicó diciendo: *Miente Capiton, porque tú, oh César, puedes dar la ciudad, ó hacer ciudadanos á los hombres; pero no á las palabras.*

(2) Stich. 5. 6. 3.

tiliano (1) y otros autores, y como se puede observar en las diferentes fases que nos presenta el idioma latino, antes de las conquistas de los romanos, y despues de ellas, colocando sus mas célebres escritores multitud de términos y alocuciones griegas sobre el caduco fondo latino.

Incuestionable es á no dudarlo, que si los romanos fueron vencedores con las armas, fueron tambien vencidos por las artes y ciencias griegas que invadieron á Roma por todas partes, destruyendo los productos de su inspiracion local; y que tanto era el ascendiente de sus estudios, que los jóvenes romanos para completar su instruccion, tenian que marchar á Rodas, Atenas, Apolonia, ó Mitilene, sin cuyo bautismo eran tenidos por ignorantes, como lo comprueban Ciceron, estudiando en Atenas con Alcibiades para ser orador, Augusto aprendiendo con el mismo á ser magistrado, y Neron con el mismo maestro tambien, para ser cómico.

Ahora bien, siendo todo esto cierto, y cierto tambien el que Ciceron y otros advirtieron la corrupcion que se iba introduciendo en el idioma latino, asegurando Plinio que habia en dicho idioma tan gran mudanza que los escritos antiguos, aun los peritos en antigüedades, con dificultad los entendian, y que, segun Escaligero, estaba tan trocado el latin que no habia cosa en él que estuviese entera y sana: ¿De dónde pudo venir esta mudanza sino de Grecia y España, la primera por su poder en las artes y ciencias, y la segunda por su riqueza de suelo y de idiomas, como lo comprueba el vascuence, de donde tomaron in-

(1) *Sed hæc divisio mea ad Græcum sermonem præcipue pertinet, nam et máxima ex parte Romanus inde conversus est, et confesis quoque Græcis ut imur verbis.* (Quintiliano. Lib. 1.º Cap. 5.)—*Romani autem sermones, nec prorsus barbaro, nec absolute Græco utantur sed ex utroque mixto, accedente plerumque ad propietatem linguæ Aetoliceæ, ex commercio tot ad mistorum, non omnia cecte eferentes vocabula.* (Dionisio de Halicarnaso. Lib. 1. in fine).

finidad de palabras, segun el padre Larramendi (1)? Si esto es así, ¿por qué no se ha de decir que la lengua latina se enriqueció en España, siendo cierto que tuvimos escritores españoles en Roma de tan alta importancia como Cornelio Balbo, Columella, Pomponio Mela, Séneca, Marcial, Quintiliano, Lucano y otros, y emperadores tan sabios y esclarecidos como Trajano, Adriano y Teodosio? Y si parece demasiado aventurada nuestra opinion sobre este punto, ¿podrá serlo acaso el creer que tanto de la lengua latina reformada, como de los demás idiomas antiguos y modernos que se usaban en España, se formó nuestro idioma vulgar ó romance, y no esclusivamente del latino como se supone? ¿Acaso nuestro idioma vulgar ó romance nada debe al idioma arábigo, con tanto entusiasmo aprendido de los españoles por el horror que tenian á todo lo romano, segun Salviano, obispo de Marsella, que el arzobispo de Sevilla, D. Juan tuvo que traducir en lengua arábiga los libros sagrados para que fuesen mas generalmente leidos, como refiere tambien el sabio rey D. Alonso? ¿No hay tanta razon en afirmar que el orígen de nuestro idioma vulgar es hebreo, griego, godo, ó árabe, como latino? ¿Pues por qué se ha de decir que es solo latino, sin querer remontarnos á nuestros primeros idiomas, siendo asi que los griegos vinieron á España muchísimo antes que los romanos, y de su lengua se formó la de estos, y los godos y árabes nos dominaron despues por muchos siglos, admitiendo nosotros con entusiasmo el idioma de estos últimos por ser el mas conforme á nuestro carácter, amante de las ciencias y las artes (2)?

(1) El P. Manuel de Larramendi en su *Diccionario trilingüe*, trae dos mil voces castellanas sacadas del vascuence, y entre ellas nueve que puso por godas el P. Mariana en su historia de España.

(2) Don Estéban de Terreros y Pandó principia el prólogo de su *Diccionario caste-*

Para corroboracion de lo espuesto, nos dice el abate Andrés lo siguiente (1): «Del rústico lenguaje del vulgo, y de la introduccion de palabras estranjeras de los godos, vándalos y suevos, se fué formando en España una lengua distinta de la latina, del mismo modo que nacian otras en Italia y en Francia. Pero entrando los moros en España, y fijando su dominio en muchas provincias, se introdujo juntamente con ellas el idioma árabe, y en breve le usaron tanto las naciones subyugadas, que podian llamarse dos lenguas vulgares de los españoles; una arábiga en los dominios de los musulmanes, y otra española en

llano, con las siguientes palabras.— Sea el lenguaje primitivo de España el que se fuese; hávanos venido con Tubal ó Tarsis, como han querido tantos, ó solo con sus sucesores, á que se inclinan otros, haciendo como quiera su viaje desde los campos de Sanaar, como uno de los setenta y dos idiomas en que se confundió ó dividió aquel primero infundido por Dios en el principio á nuestros padres; haya quedado este primer lenguaje como testimonio auténtico y perpétuo, retirado y conservado en las montañas de la Cantabria, segun piensan probar eficazmente algunos; hayan alterado, borrado y deslucido nuestro primitivo lenguaje las naciones estranjeras, que atraidas de las riquezas de España y de su fecundísimo suelo, le inundaron como impetuosos torrentes, y tantos y tan multiplicados, que se confunden en la misma multitud: fenicios, cartagineses y griegos, que al mismo tiempo que se llevaban el oro y los géneros mas preciosos, nos pagaban en palabras, trasmutando ó confundiendo las nuestras; sean en buen hora muy particularmente los romanos los que como dominaron á España con sus armas, introdujeron tambien su lenguaje, imprimiendo aun su nombre en el de España, que se quedó desde entonces con el nombre de *Romance;* vengan en adelante á turbarle las bárbaras naciones del Norte, suevos, alanos y godos; y despues de todos, vengan á derribar tambien á estos los árabes, procurando arrancar á un tiempo el dominio, la libertad, la religion y el lenguaje, quedando este en casi toda España tan confuso, que ni bien era castellano, latin, ni árabe; sino que resultando uno como caos confuso, se formó una como lengua *franca* con lastimoso desórden, sin poderse determinar cuál fuese el fondo de tan despedazado idioma, como se puede ver facilmente en nuestros escritos antiguos, aun los mas celebrados y cultos;..... sea esto asi, y llegue nuestro idioma á verse el mas desfigurado y despedazado del mundo; es preciso decir de él, que al modo que el oro sale mas acendrado del crisol; que como de muchos y bien proporcionados simples se saca un precioso compuesto, y á la manera que despues de las peleas y aun heridas de una ó muchas y muy reñidas batallas, sale mas brillante un campeon, coronando de glorias y heroicidades sus mismos trabajos aun á Hércules; se puede decir muy bien que la ruina misma se nos ha convertido en riqueza: las entradas de las naciones, la variedad y mutaciones que ha padecido con ellas, los encuentros y la mezcla de palabras nos ha dejado tanto botin, y hemos hecho tanta represalia de voces, que se han devengado en esta parte con gran ventaja las pérdidas.

(1) Historia de toda la literatura. Tomo II.

aquellas provincias septentrionales que habian quedado libres del yugo agareno en poder de los cristianos. Un corto número de españoles retirados á las ásperas montañas y siempre con las armas en la mano para defenderse de las invasiones de los enemigos, y con las marciales y nobles ideas de libertar á su patria del imperio arábigo, mal podian cultivar, ni la lengua latina, que iba decayendo, ni la vulgar, que aun estaba en la infancia, ni ningun arte de paz en medio de tanto estrépito y pensamientos de guerra. Pero los que bajo la dominacion de los moros gozaban de mayor tranquilidad, pudieron conservar la lengua latina con la religion y las leyes, y dedicarse á los agradables estudios de la ciencia y de las buenas letras, que veian felizmente cultivadas y honradas por aquellos que los dominaban. Los eclesiásticos, doctos y celosos sostenedores del cristianismo, promovian cuidadosamente el idioma latino, que se habia hecho la lengua de la Iglesia y de la religion; si bien como ya hemos dicho, se vino á introducir la dominante de los sarracenos hasta en los sagrados estudios, y en la disciplina bíblica y canónica. Entonces Esperaindeo, San Eulogio, Samson y otros muchos hombres doctos, con sus escritos latinos, se opusieron valerosamente á los errores de los mahometanos, que empezaban á propagarse entre los españoles; defendieron la verdad cristiana; y promovieron en los suyos la fe, la constancia y toda especie de virtudes. Pero los espíritus fuertes y los hombres de mundo, todos se dedicaron á las ciencias y al lenguaje que mas apreciaban sus dominadores. Se usaba la lengua arábiga en los instrumentos públicos y privados, en los discursos, en las cartas familiares y en los escritos de todas especies.»

En los archivos de España, asegura el mismo Andrés, se hallaban muchas escrituras en las cuales indiferente-

mente se firmaban los árabes en español, y los españoles en árabe. El erudito P. Burriel en una carta que escribió al P. Rábago, dice, que entre los muchos monumentos que habia encontrado en el archivo y biblioteca de Toledo, se hallaba un códice de leyes arábigas en lengua española antigua, y algunos fragmentos de una grande obra de agricultura escrita en dicha lengua por un autor árabe. El autor de la *Paleografía española* manifiesta que en el archivo de Toledo se conservaban mas de dos mil instrumentos escritos en idioma árabe, y mas de quinientos en el colegio imperial de monjas cistercienses de San Clemente; y que muchos de ellos eran escritos por monjas, clérigos, y aun arzobispos. Vencidos los árabes y arrojados de Toledo en los siglos XII y XIII, la mayor parte de las escrituras públicas que se hacian en esta ciudad, se escribian en lengua árabe á presencia de los mismos reyes católicos; lo cual prueba que era mútuo el comercio que habia entre las dos naciones y las dos lenguas (1).

Despues de todo lo espuesto, ¿podrá decirse todavía que nuestra lengua vulgar es esclusivamente originaria de la latina? Se nos replicará que el mismo nombre de *romance* que se le dá nos indica la derivacion de la romana; pero ante los hechos, las palabras que los denominan no significan siempre la verdad de lo denominado, sino el capricho ú opinion de quien las denominó. ¿Quién nos puede asegurar que el nombre de *romance* no es hijo del fanatismo religioso, para hacer originaria de la Iglesia la lengua generalmente aceptada?

Nuestro perfeccionamiento y adelantos en las ciencias

(1) Despues de la conquista de Sevilla, el santo rey D. Fernando mandó acuñar monedas en que por un lado tenian la inscripcion en español y por el otro en árabe; haciendo los árabes lo mismo con las suyas: siendo conocidas entre nosotros estas monedas. bajo el nombre de bilingües.

y artes ¿no son debidos en gran parte á los árabes? ¿Nuestra supremacía sobre todas las demás naciones, no se la debemos á ellos? ¿La lengua vulgar que nos ocupa, no se formó en su tiempo? ¿Nuestra poesía y música no superó á la de los demás paises, haciéndose todos ellos discípulos de nuestros versos y nuestras melodías? ¿De las escuelas árabes no han salido los progresos de todos los ramos del saber humano? ¿Los árabes no poseian una religion distinta de la nuestra? ¿Pues que estraño puede parecer el que conociendo los sabios y doctos prelados de la Iglesia los grandes beneficios que reportaban las escuelas árabes al encumbramiento de nuestra nacion, viendo la popularidad que el lenguaje arábigo adquirió y el disgusto con que miraban el latino, fomentasen el idioma vulgar y le denominasen *romance* para hacerlo hijo de la Iglesia católica?

Dícese que el latin es el idioma guardador de las ciencias y antiguas tradiciones. ¿Y por qué no se dice lo mismo del árabe en España? Porque los libros latinos los conservó la Iglesia, y los árabes los quemó el fanatismo: porque la Iglesia apadrinó la lengua primitiva de sus mártires, presentándola á las generaciones como soberana, y anatematizó la árabe como impía: porque con los libros latinos el pueblo se educaba al gusto de la Iglesia, y con los árabes aprendia mas de lo que esta queria que supiese: porque los buenos libros griegos se tradujeron solo al latin para darle mas importancia entre los estudiosos al lenguaje de la religion católica, y los buenos libros árabes que no fueron pasto de las llamas, se ocultaron en las bibliotecas y archivos de los monasterios, destruyendo las escuelas árabes para que nadie los leyese ni hablase tal idioma.

¿Cuando principió la decadencia del latin? Cuando empezó la instruccion cristiana escrita en lenguaje rústico

y plebeyo, como era el de los escritos religiosos llenos de barbarismos usados por el pueblo, y que han subsistido en el lenguaje litúrgico de la Iglesia, como puede verse en el de fines del primer siglo, y mucho mas en todo el quinto. Y si es verdad que al cristianismo se debe el que no sucumbiera con el poder romano el idioma latino, asegurándolo mas la conversion religiosa de los bárbaros, tambien lo es que fué el orígen de la corrupcion de dicha lengua creando muchas espresiones nuevas, introduciendo multitud de voces griegas, infinidad aun mayor de términos procedentes de las naciones bárbaras, é inundando su latin, llamado *baja latinidad*, con palabras y giros estranjeros de las incursiones de godos, vándalos, y mas tarde lombardos.

No por lo dicho se crea que no admiramos y respetamos una lengua que nos recuerda la grandeza del pueblo que la poseía, la ilustracion de sus escritores, la influencia que tuvo en el desarrollo del espíritu humano, el que por ella los pueblos de Europa han podido conocer sus hechos históricos y los antiguos escritos didácticos, y que es el lenguaje de la sagrada religion que profesamos. Conocemos todo el poder de la lengua latina y la veneramos; pero no podemos creer que ella sea la madre de nuestro idioma vulgar y á ella se le deba esclusivamente su orígen, despues de todo lo espuesto, y asegurar el P. Larramendi y otros (1), que el idioma español, abundantísimo, sonoro, majestuoso y lleno de delicadísimas frases, alusiones y adagios, se compone de 13,363 vocablos primitivos y radicales, no habiendo tomado del latin sino 3,385, del vascuence 1999, del griego 973, del hebreo 90, del ára-

(1) Diccionário trilinque.—Palografía española, t. 13.

be 555, y los restantes de lenguas desconocidas hasta ahora (1).

Para creer mas en todo lo espuesto, permítasenos retroceder algun tanto en el curso histórico, y ocuparnos de los gallegos, con el testimonio del P. Sarmiento.

Los pueblos que hoy componen el reino de Galicia, fueron llamados por los griegos *calláicos*, por los romanos *Callæcia*, y despues gallecos, gallegos y Galicia. Silio dice que tenian idioma propio, y aun idiomas diferentes; que eran devotos, religiosos, diestros, y sagaces en consultar á sus dioses; y que usaban en sus diversiones, juegos y fiestas sagradas, de himnos, canto, música y baile, resonando en todos ellos las *cetras* (2), especie de escudos parecidos á las *peltas* de los griegos; comunes no solo á estos, sino á las amazonas, cretenses, macedonios, africanos, y aun á otros, como se comprueba por los siguientes versos:

. . . . ad ritu moris Iberi
Cármina pulsata fundentem barbara cetra
Invadit.....

Lo que nos dá á conocer que la *cetra*, á mas de ser arma, era tambien instrumento acrústico que servia para el compás del canto y del baile, siendo dicho instrumento de metal, ó engastado en él algo de metal sonoro, y no de cuero, como algunos autores suponen: y la palabra *bárbara* nos prueba que los versos de los gallegos no eran latinos ni griegos puros. En qué lengua y qué antigüedad

(1) Don Francisco Quevedo y Villegas, en carta que escribe á D. Alonso María de Leiva, dice lo siguiente:

«La habla que llamamos castellana y *romance*, tiene por dueños todas las naciones; los árabes, los hebreos, los griegos. Los romanos naturalizaron con la victoria tantas voces en nuestro idioma, que la sucede lo que á la capa del pobre, que son tantos los remiendos, que su principio se equivoca con ellos.»

(2) Ululanten... Carmina... alterno verbere pedis... ad numerum resonas cetras.

tenian los versos que cantaban y componian los gallegos, es difícil averiguarlo: solo en cuanto al baile y el ruido acompasado que hacian con las dichas armas, el padre Perzon observó alguna semejanza al que tenian los famosos *curetes*.

En las *Reflexiones críticas sobre las historias antiguas,* dice Mr. Fourmont, que los *curetes* eran sacerdotes y sacrificulos, que cuando iban á la guerra, saltaban armados y batian recipocramento sus escudos y dardos, y que de aquel ruido y armonía acrústica tomaron el nombre de *curetes*, palabra originaria de los celtas y griegos, como las voces *cretes*, *cetra ó ketra*. Pero si el arma ó broquel llamada *cetra*, como dice el padre La Cerda refiriéndose á un autor antiguo (1), lo tomaron otras naciones de la nuestra, los *curetes* fueron los gallegos; pues á mas de que en Castilla se les nombraba á los asturianos con el mote de *curitos* ó *coritos*, el padre Sarmiento, para atestiguar lo dicho, se espresa en estos términos: «He vivido algunos meses en el Concejo de Llanes en Asturias, y noté que los de aquellos contornos, tan lejos de sentirse de que les llamen *coritos*, hacen vanidad de que solo ellos son los antiguos *coritos* verdaderos.»

En muchos pueblos de España aun se ejecutan unas danzas, comunes en las procesiones religiosas, en donde los danzantes llevan en una mano dos pequeños palos fuertes, de la longitud de un dardo, y en la otra una especie de broquel pequeño, que al tiempo que danzan al son de una flauta y un tambor, baten á compás broqueles con broqueles, palos con palos, ó palos con broqueles; y segun Perzon, dichas danzas son parecidas á las de los *curetes*.

Hay algunos pueblos en Galicia donde todavía se con-

(1) Justino, lib. 44.

serva otra danza entre hombres y mujeres cuando van á algun santuario ó romería, en quo cantando coplas al asunto, al son de un pandero y una flauta, siguen bailando todo el camino, renovándose los danzantes cuando se cansan; y en vez de llevar palos ó broqueles para batir el compás, usan un género de instrumento acrústico, llamado por los gallegos *ferreñas* y en Castilla *sonájas*, muy parecido al *sistro* que usaban los sacerdotes de *Isis*, al que muchos llaman *curetes*. El culto á esta Diosa segun Tácito fué tenido en Germania y especialmente entre los suevos; y Mr. Fontenú, comentando á aquel escritor dice, que dicho culto vino á Europa, se estendió por Alemania antes de que penetrasen los romanos, y despues pasó á España; asegurando que los *ceretheos* le trajeron á Creta desde Egipto ó Fenicia, y que estendiéndose por Europa con el nombre de *curetes*, comunicaron á los suevos y celtas dicho culto, y despues á los gallegos en cuyo pais se establecieron.

Mr. Fourmont dice, que el orígen del nombre y oficio de curetes debe buscarse en Egipto ó Fenicia; que es originario de *Keretin ó Ceretheos*, llamados en la escritura *Cerethi ó Kerethi*; que habiendo estos poblado una isla le pusieron *Creta*, y que trasladados sus pobladores á diferentes paises se llamaron *curetes ó cretes*.

Sea uno ú otro el orígen de los *curetes*, siempre nos dará por resultado: que estos habitaron en Galicia, que fueron anteriores á los romanos, que sus costumbres aun se conservan, que en dicho reino hablaron diferentes idiomas, y que hoy dia usan uno distinto de nuestra lengua vulgar. Y aun cuando hemos dicho que afirmar hechos por conjeturas es soñar, y que buscar el orígen de las lenguas, es meterse en un laberinto sin salida; podemos afirmar por los datos presentados, que la lengua vulgar castellana es deribada de la griega, y enriquecida con la ará-

biga, latina, y otras lenguas diferentes, sin que de ningun modo deba su orígen á lengua romana. Los romanos pudieron esclavizar á los españoles de su tiempo por la fuerza de sus huestes, mas no la inteligencia de los de ahora por tradiciones parciales hijas de un fervor religioso, disculpable si se quiere, pero no admitido por nosotros cuando se trata de aclarar nuestro brillante pasado.

No hay duda alguna que la música y la poesía, las fiestas y los teatros, sirvieron maravillosamente para aumentar la variedad y riqueza de la lengua griega; que los habitantes del suelo hispano antes que á él viniesen los griegos, tenian cantos propios y variados que suavizaron su idioma y costumbres, y sirvieron para enriquecer el de aquellos, como los suyos para aumentar los nuestros. No la hay tampoco, en que los romanos no tuvieron música propia sino la importada de Grecia y España, como dejamos ya espuesto; que su aficion á las fiestas y juegos escénicos llegó al estremo de que emperadores y miembros de la primera nobleza cantasen y declamasen en públicos teatros; y que los músicos españoles llevados á Roma, introdujeron un gusto especial en el canto, superando á los griegos apesar del tonillo *pingüe y peregrino* que Ciceron les notó.

Como dejamos dicho en otro lugar de esta obra, uno de los medios mas fáciles para la trasmigracion de voces y frases de un idioma á otro, ha sido y es las traducciones, mayormente poéticas, y nuestros cantos en el mismo idioma que se concibieron fueron trasportados á Grecia, dando lugar con ellos á las esclamaciones de Platon (1), y á que despues de las disputas suscitadas (2), se formase un

(1) Platon de leg., lib. 7.
(2) Véase el primer tomo de esta historia, pág. 53.

género de poesía misto de griego, celtívero y vascuence que llamaron *ditirámbico*, ridículo segun los griegos, pero indispensable en las traducciones de las poesías adecuadas á determinadas melodías del suelo hispano.

Segun Juvenal, Estacio, Marcial y otros, los músicos españoles eran los preferidos para cantar en los festines de la nobleza romana: y siendo esto cierto ¿podrá negarse que tuvo nuestra música mayor aprecio en Roma que la griega? Y siendo el idioma latino el mas limitado de los entonces conocidos, y los que le usaban tan apasionados á nuestros cantos ¿podrá ponerse en duda que con la música adoptaron voces y frases de nuestro idioma como lo habian hecho los griegos?

El apacible y benigno clima español, y su suelo hermoso y fertil, han sido el orígen de producir los sublimes ingenios que ha admirado el mundo en las mas bellas y útiles ciencias de la inteligencia humana. Han sido el orígen tambien, de que los españoles escogiesen entre los estrangeros que los dominaron ó visitaron con objeto de enriquecerse, las voces y frases mas dulces y sonoras de sus idiomas, para aumentar el propio, de por sí armonioso y melódico, enérgico y espresivo, por el instinto natural que producian el suelo y clima que habitaban: y todas estas circunstancias han dado á nuestro idioma esa riqueza de palabras tan abundante do vocablos y tan variada de acentos y sonidos; á nuestra poesía tanta espresion y enérgica dulzura; y á nuestra música tanta variedad, sencillez y melancólica alegría. Todas estas causas son las que hacen que aun hoy dia, apesar de nuestra incuria y general deseo de olvidar que somos españoles, sean nuestros característicos cantos admirados y queridos de todos los paises del mundo.

Ciceron ocupándose de la armonía que existia para el

oido en la combinacion de las letras de nuestro idioma, lo denomina idioma libre y soberbio (1). Cárlos V lo calificó del mas apropósito para hablar con Dios á quien las mas veces se le habla cantando. El Abate Pluche asegura que la lengua española, es de las lenguas vivas, la mas armoniosa y la que mas se parece á la rica y abundante griega, así en la diversidad de sus modos y frases como en la variada multitud de sus determinaciones siempre llenas, y en el jiro ájustado de sus cláusulas siempre sonoras (2). Nuestro sábio contemporáneo Martinez de la Rosa, asegura tambien no haber otra lengua que reuna en tan alto grado todas las cualidades esencialmente poéticas, siendo á un mismo tiempo rica y sonora, suave y enérgica, rigurosa y fácil, sencilla en sus construcciones, libre en la colocacion de las palabras, varia hasta lo sumo en sus acentos y sonidos, y apropósito en fin, para cantar todo género de asuntos desde el mas tierno y delicado, hasta el mas elevado y sublime. (3)

¡Este idioma ha sido desechado en España para la música, y admitido el italiano! ¡A este idioma se han negado poner melodías varios compositores españoles por miedo de rebajarse! ¡A este idioma le cerraron sus puertas las clases de canto del conservatorio nacional de música! ¡Este idioma, en fin, le pospone la aristocrática sociedad española al francés, y antepone el italiano para la música!

Veamos lo que fué nuestra música y poesía para el mejoramiento de los idiomas francés é italiano.

Dice nuestro amigo el distinguido arqueólogo don Ba-

(1) Aures quarum est judicium superbissimum. *Orat. núm.* 44.
(2) Espectáculo de la Naturaleza. Tomo X.
(3) Obras literarias. Tomo 1.° París 1827!

silio Sebastian Castellanos, refiriéndose á otros autores (1), que cuando los árabes se apoderaron de España, teniamos ya poesía antigua y moderna; el laud del trobador sonaba entre manos hábiles, los cantos ya solemnes ya populares hacian las delicias del pueblo, no suspendiéndose para enpuñar el escudo y el lanzon, sino que al contrario, á los cantos de fiesta sucedieron los marciales, y los religiosos se enriquecieron con las inspiradas trovas de los defensores de la religion. Que invasores y naturales cantaban, y si bien sus canciones tenian un orígen y obgeto enteramente diferentes, la poesía española se engalanaba con las ricas inspiraciones de unos y otros. Que la galantería, alma de la poesía y de la música de los siglos medios, se habia entronizado ya en España en la corte de los últimos reyes godos, y la mujer era en nuestro suelo un obgeto de adoracion mundana ante cuyas aras el español quemaba con profusion el suave y balsámico incienso, como lo comprueban los antiguos romances de la *Cava y don Rodrigo*, la galantería de los caballeros cristianos citados en el romancero del Cid, y la de los árabes despues de dominar la España.

La música, poesía y demas ciencias españolas, adquirieron nueva vida y un grande impulso con la proteccion especial de nuestros nuevos dominadores, pues no solo crearon la rima tan distinta de la griega y latina, reformadora de la poesía moderna en toda Europa, sino que por los años 170 de la égira, los califas Harum Errassid y su hijo Almamum, hicieron de la corte de Córdoba una nueva Atenas, fundando los famosos certámenes retóricos y poéticos (2) que se celebraban durante un mes en la gran pla-

(1) Glorias de Azara. Discursos históricos y arqueológicos.
(2) Asensio. Ensayo sobre la lengua y gramática árabe.

za de *Okaz*, en donde era coronado el retórico ó poeta que en concepto de los inteligentes habia sobresalido (1).

Estas fiestas literarias y artísticas de los árabes, tan adecuadas al carácter é instinto poético de los españoles, despertaron su abatido espíritu, y fueron la causa principal de los progresos de nuestra lengua vulgar, avasallada largo tiempo por los estudios y austeridad de la latina, no muy á propósito para inspirar al pensamiento nacional imágenes de gloria, de amor y de entusiasmo.

Los estudios en lengua latina, que no eran referentes á nuestra religion católica, daban solo á conocer las glorias de los que fueron nuestros dominadores, y las doctrinas de sus grandes hombres, hacian salir de las cátedras de enseñanza, esclava la inteligencia y amenguado el espíritu patrio.

Las fablas y cantares de los juglares y trovadores fueron la escuela verdadera del pueblo hispano; en ella aprendió su gloriosa historia, conoció las grandes hazañas de sus héroes, las victorias de sus huestes, los sentimientos

(1) Tomamos de las *Glorias de Azara*, el ceremonial del premio que se daba á los literatos y poetas que vencian en los certámenes de Córdoba, traducido por don José Abascal de un códice árabe existente en el Escorial, y es como signe:

«Designado por los sabios *Gadies* el que merecia el premio, se publicaba; y llamándole por su nombre, se le coronaba de flores y laureles por mano del Emir, Wacir, ó persona mas condecorada que hubiese en la reunion. En segnida el *Mustif* hacia una plegaria á Alá dándole gracias por el talento de que habia dotado á aquel creyente, si lo era, y si era infiel (pues en estos certámenes se admitian á los cristianos) suplicándole le hiciere conocer su error y le tragese á la verdadera ley. Hecho esto se hacia subir al vencedor coronado, sobre un carro triunfal, y paseándolo por las principales calles de la ciudad, se le conducia al Alcázar del soberano, el que lo premiaba con un rico turbante y una sortija ó anillo de plata que él mismo ponia en el dedo indice del vencedor. Saliendo del Alcázar, se dirigia el triunfo á la mezquita, y quedando á la puerta el boato triunfal, entraba en ella el agraciado con los sàbios jueces, y puesto de rodillas en tanto que el gran *Mustif* entonaba una reverente *azalá* (oracion), ofrecia á Alá todos los honores como recibidos por su gran poder poniendo la corona en el suelo en señal de humildad. Terminada esta ceremonia salia de la mezquita, y poniéndose el turbante espresado volvia á subir al carro, que entonces estaba adornado de flores si era poeta, y era conducido en triunfo á su casa en la que le visitaban los sábios *Muslimes*: desde el *alminar* se publicaban sus nombres.»

nobles y religiosos de sus antepasados, y el deber de defender la libertad de su patria sacudiendo el yugo de sus opresores.

Si en el siglo IX los eruditos escribian en latin sus libros y tratados, apesar de tener por idioma el llamado vulgar, los cantares en esta lengua que eran escuchados con entusiasmo, estendidos por todos los confines de España y aplaudidos y protegidos por todas las clases de la sociedad, oscurecieron tan serviles obras de imitacion, y abrieron paso á la regeneracion del pensamiento nacional.

La hermosa y rica lengua vulgar castellana debió su perfeccion y encumbramiento á la música y poesía; á estas dos inseparables hermanas debió tambien el pueblo su instruccion, por ellas se abrieron los palacios de los reyes y ricos hombres á los talentos sin distincion de clase, el estudio de las ciencias y las artes fué mas general, y el espíritu patrio volvió á renacer con su hidalguía proverbial y su valor indisputable.

La aficion del pueblo á los cantos apasionados y sencillos, que al mismo tiempo quo le instruian, consolaban su espíritu, calmaban sus fatigas, y le inspiraban sentimientos nobles, volvió á crear sus antiguos cantores populares, y los llamó *juglares*.

Los príncipes y ricos hombres, tanto por su instinto natural, cuanto por conocer que las academias y certámenes de los árabes, y el espíritu poético que en ellos se desarrolló al establecerse en España, eran un arma de atraccion para conquistar voluntades que en tantos siglos de sangrientas luchas no habian podido ser vencidas, admitieron á los juglares en sus palacios y castillos feudales donde eran obsequiados con esplendidez, y se dedicaron con entusiasmo al estudio de la música y poesía en idioma vulgar.

De esta aficion y estudio resultó, el que perfeccionados los cantos primitivos nacidos del instinto popular, adquiriesen ideas mas elevadas y pensamientos mas escogidos, y que los cantores y poetas de estas composiciones se diferenciasen de los juglares denominándose *trovadores*. Cuando aquellos sobresalian entre los demás por la escelencia de sus composiciones, eran elevados al puesto de estos, y premiados por los reyes y grandes señores, como sucedió con Domingo Abad de los Romances y Nicolás de los Romances, á quienes les asignó el santo rey don Fernando, tierras y haciendas en el repartimiento de Sevilla, segun Ortiz de Zúñiga; y de este modo, el talento y la aplicacion se hermanaron y confundieron con la nobleza y la opulencia, bajo el nombre de trovadores, y á los juglares sucedieron los ciegos de nuestros dias.

La poesía vulgar así desarrollada, fué adquiriendo cada dia mas entusiastas prosélitos estimulados por los adelantos de los árabes, fijó de una vez el idioma castellano, y desterró el latino en el reinado de San Fernando, y mucho mas en el de su hijo don Alonso el Sabio.

Desde esta época, ya no se dividió la poesía en latina y vulgar, sino en vulgar y erudita; quedando la primera como esclusiva del pueblo que la creó, y la segunda, derivada de la primera pero enriquecida por el estudio, de los sabios y eruditos que la denominaron *Gaya ciencia*.

Dueños los árabes de casi toda la península y creadores, se puede decir, de la ciencia gaya, cifraron toda su gloria en aficionar á los españoles á su literatura y poesía nacida tambien en España; y lo consiguieron de tal modo, que varios escritores de aquel tiempo se quejaron amargamente del entusiasmo que habia entre los cristianos por estudiar la lengua árabe, como dejamos ya dicho.

En Aragon y Cataluña, aunque duró menos tiempo la dominacion musulmana que en el resto de la nacion, dejó sin embargo en su suelo tan arraigados sus conocimientos poéticos, que ellos fueron el cimiento glorioso de los célebres cantos provenzales de quien se hizo discípula toda Europa.

El conde de Barcelona Raimundo Berenguer III, cuyo palacio era el asilo de la *Gaya ciencia*, y él uno de los mejores trovadores de su época, adquirió los estados de Provenza el año de 1112 por su enlace con doña Dulcia, heredera de ellos; y desde esta época se llamó Provenza á todos los pueblos dominados por Berenguer, y provenzal el idioma catalan que depuró y perfeccionó el que antes usaban los habitantes del Languedoc, Rosellon y Provenza, segun Mr. Bouche (1).

La córte de los Berengueres, centro de los trovadores españoles, hizo del idioma provenzal la lengua de los eruditos y los poetas, enriqueciendo con ella á la francesa é italiana segun varios escritores (2).

Fontanini asegura que los provenzales recibieron el arte de los españoles bajo cuyo dominio estuvieron ciento treinta y cinco años (3): el abate Massieu dice que la rima la recibieron los franceses de los españoles (4): Huet y Quadrio afirman lo mismo (5): Redi y el Conde Ubaldin manifies–

(1) Historia de Provenza, tomo I, lib. 2. cap. 6.

(2) Bembo. *Delle prose*, lib. 1. — Varchl. Dial, l' Ercol. — Ducange. *Glos. lat. im-præfac.*

(3) Lib. cap. 22.

(4) «Los españoles fueron indudablemente los primeros que la tomaron de los árabes. Tolon y Marsella, por la comodidad de sus puertos, nos la trajeron de España con el comercio. Como ellos han tenido siempre el espíritu de invencion, y están llenos de aquel fuego que exige el entusiasmo poético, se sirvieron últimamente de las ventajosas disposiciones que les proporcionaban la naturaleza y el clima. Ellos fueron los primeros europeos que publicaron con felicidad obras rimadas en lengua vulgar, lo que dió motivo para tenerles por inventores de la rima.» *Historia de la Poesía francesa por el Abate Massieu.*

(5) Tomo VI, lib. 1, pag. 229.

tan que los trovadores provenzales pusieron en tanto lustre y aprecio su lengua, que era entendida y usada tanto en Francia como Inglaterra é Italia (1): el cardenal Bembo nos dice, que no solamente los toscanos tomaron de los provenzales muchas voces y algunos modos de hablar, sino que tambien les hurtaron muchas frases, sentencias, asuntos de canciones y versos enteros (2): gran número de escritores tanto franceses como italianos y españoles, segun el abate Andrés, hablan de cinco versos de Mosen Jordi, poeta valenciano del siglo XIII, traducidos literalmente por el Petrarca (3): los trovadores españoles que Ramon Berenguer llevó con su comitiva á Italia cuando fué á visitar al emperador Federico I, por los años de 1162, no solo fueron colmados de honores por este soberano y aficionada su corte á los cantares provenzales como dejamos dicho en el segundo tomo de esta historia, sino que el mismo emperador compuso por primera vez los versos siguientes:

Plasmi cavalier francéz
  E la dona catalana.
E l' ouvrar de Ginoéz
  E la cour de Kastellana.
Lou cantar Provenzaléz,
  E la danza Trevisana.

(1) Redl. *Annot. Bac. Tosc.*—Ubaldin. *Vida de Barberino.*

(2) Pros. 1.

(3) Versos de Mosen Jordi.

E non he pau, é no tinch quim guerreig,
Vol sobrel cel, e nom movi de terra,
E no estrench res, é tot lo mon abrás
Oy he de mi, é vull altri gran be,
Si no es amor, ¿donchs açó que será?

El soneto 150 del Petrarca empieza por este último verso:

S' amor non che dunque é quel ch' io sento?

y en el 103 pone los otros cuatro intercalados:

Pace non trovo, e non ha da far guerra;
E volo sopre 'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio;
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui.

E lou cors Aragonéz,
E la perla Juliana.
Las mans é cara d' Angléz
E lou doncel de Tuscana (1).

Es pues indudable, tanto por lo espuesto, como por lo que aseguran Bastero, Lampillas, Escolano, Capmany, Rignier, Nostradamus, Masdeu, Andrés, Pitton, Millot, y otros reputados autores, que nuestra poesía fué madre de la francesa é italiana; el orígen del perfeccionamiento en ambos idiomas; la mas á propósito entre todas las lenguas para espresar los afectos de la música; y el lenguaje de los catalanes, aragoneses y valencianos, segun Velazquez, el vulgar mas antiguo de Europa (2); y segun otros autores, las poesías españolas mas antiguas, están escritas en esta lengua que ni es latina ni árabe.

Cortamos aquí el asunto, y cesamos de hablar de las escelencias musicales de nuestro idioma vulgar, no por falta de materia y de autoridades de primer órden que pudiéramos aducir en apoyo de nuestra opinion, sino porque consideramos que nos hemos estendido en demasía, y tememos abusar de la bondad de nuestros lectores.

(1) El obispo de Astorga, Torres Amat, tradujo al castellano dicha composicion del modo siguiente:

Me place el noble francés
Y la mujer catalana,
El artista genovés
Y la córte castellana;
El canto provenzalés
Y la danza trevisana;
Amo por rostro al inglés,
Por mozuelo al de Toscana,
Por talle al aragonés,
Y por amiga á Juliana.

(2) Orígenes de la poesía.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

TOMO IV.

CAPÍTULO XXIII.

El maestro don José de Torres.—Su imprenta de música.—Sus obras.—Epoca en que fué nombrado maestro de la real capilla.—Proteccion de la reina á Felipe Falconi.—Traslacion de los oficios divinos de la capilla de S. M. á la de la calle del Tesoro.—Disensiones de Torres y Falconi y sus causas.—Nombramiento de maestro supernumerario á favor de Francisco Corselli.—Muerte de Torres.—Corselli maestro en propiedad.—Epoca del nombramiento de don José Nebra para la plaza de primer organista de la Real Capilla.—Abandono en la música de la capilla de S. M.—Causas de este abandono.—Farinelli.—Princesa doña Bárbara.—Entusiasmo por la música de cámara.—Domingo Scarlatti.—Opera española de Nebra.—Sus resultados.—Oratorios sagrados.—Villancicos.—Colegio de música de San Leandro en Murcia.—Fundacion del cardenal Belluga.

En el año de 1697 era ya organista de la real capilla de Carlos II el esclarecido maestro don José de Torres, hombre de vastos conocimientos en la música, y gran emprendedor de toda clase de trabajos pertenecientes al arte; pues no solo construyó tres claves que llamaron la atencion de los inteligentes, sino que estableció en Madrid la mejor imprenta de música que hubo en su tiempo, imprimiendo en ella, entre otras varias obras, los *Fragmentos músicos* de Fr. Pablo Nasarre en 1700, sus *Reglas de acompañamiento* en 1702, y un libro tambien suyo con siete misas, cinco de ellas á cuatro voces, una á cinco y otra á seis, un oficio de difuntos y *Asperges y Vidiaquan* para los dos tiempos del año, dedicado al rey don Felipe V, en gracia sin duda del privilegio que le concedió, pudiendo entrar sin pago de derechos todo el papel que necesitase para su imprenta.

Las obras orgánicas de Torres son de un mérito especial, tanto por el gusto esquisito de sus melodías y modulaciones, cuanto por revelar en ellas su gran saber en el

contrapunto y su superioridad en el difícil instrumento para que fueron escritas. Pero si muchas de sus primeras composiciones de capilla, que aun se conservan, manifiestan la hábil pluma que las escribió y el genio sublime que las creó, en no pocas de las últimas se nota una pobreza de ideas y un laconismo en su todo, que hacen dudar puedan ser parto de un mismo ingenio tantas bellezas y tan monótonos pensamientos (1).

Tal vez hallemos las causas de estas notables diferencias en el amor propio resentido, como vamos á manifestar.

En la servidumbre que la reina doña Isabel de Farnesio trajo de Parma, se hallaba muy protegido por esta señora el maestro Felipe Falconi, cuyos escasos conocimientos en el arte, y el hallarse reinando el desgraciado don Luis I (2), fueron causa de que no se le nombrase maestro de la real capilla al fallecimiento de don Sebastian Duron, y sí al distinguido primer organista don José de Torres el año de 1724, con la dotacion anual de diez y seis mil quinientos reales. Pero si Falconi no ocupó dicho magisterio, en cambio en 1726 se le confirió el de maestro director de las obras italianas que se ejecutaban en el real palacio; se le designó para acompañar á SS. MM. en el viaje que hicieron á Badajoz, Sevilla, Granada y otras partes, el año de 1729 con motivo del casamiento del Príncipe de Asturias

(1) Contestando el organista don José Nebra al cardenal patriarca de las Indias sobre el mérito de las obras que existian en el archivo de la real capilla, dice, con respecto á las de Torres, con fecha 19 de julio de 1751, lo siguiente: » Emmo. Señor: Obedeciendo á V. Emma, con la exactitud que debe mi respeto y mi obligacion, digo: Que las obras del difunto maestro don José Torres las escribió haciendo mérito el ser sucinto; y no obstante la brevedad, tienen el fondo de música que con tanta justicia admiran los profesores. En la lista que presenta don Francisco Corselli de este autor, hay algunos Psalmos de vísperas, un oficio de difuntos, y una misa, mas armoniosa y festiva que las otras etc. etc.

(2) Luis I, hijo primogénito de Felipe V y Margarita Luisa de Saboya, fué proclamado rey de España, por abdicacion de su augusto padre, el dia 7 de enero de 1724, durando su reinado solo ocho meses, por sobrevenirle una enfermedad de viruelas que lo condujo al sepulcro el dia 17 de agosto del mismo año á los 17 de su edad. Volvió á subir al trono Felipe, y siguió reinando hasta el año de 1746 en que dejó de existir.

don Fernando con la infanta de Portugal doña Bárbara, asignándole la dotacion de veinte y dos mil reales anuales; y al regreso de la corte á Madrid en 1732, se le conservó dicho sueldo con la obligacion de suplir al maestro Torres en ausencia y enfermedad.

La insuficiencia de Falconi en el arte dió lugar á que se mandase venir de Parma, para la enseñanza musical de los reales infantes y la direccion de las óperas y conciertos de cámara, al italiano Francisco Corselli; conservando á Falconi la plaza de maestro suplente de la real capilla, con un sueldo mayor que el que disfrutaba el maestro en propiedad y rector del colegio de niños cantores.

Semejante proteccion á un hombre sin mas méritos que el de ser estranjero, y el traer de Italia un profesor para la enseñanza de las personas reales, con menoscabo de los maestros españoles, y mucho mas de los que existian en el real palacio, hicieron decaer el ánimo de Torres, y sus obras llevaron en su desaliño y concisos pensamientos, el sello de lo que pasaba en el corazon de un artista pundonoroso y de relevante mérito. Nos afirma mas esta creencia el que habiendo sido nombrado en 19 de junio de 1738 maestro supernumerario de la real capilla don Francisco Corselli, á mas de estar Falconi, y con la dotacion igual á la de Torres, éste dejó de existir á los quince dias despues, con solo ocho de enfermedad.

Comentar sucesos de que ninguñ autor se ha ocupado hasta el dia, solo por lo que arrojan de sí los hechos históricos, tal vez parezca á algunos de nuestros lectores una inconveniencia, mirando bajo distinto prisma que nosotros la proteccion de nuestros reyes á todo lo estranjero, particularmente en el reinado á que hacemos referencia. Sabemos como el que mas que el arte no conoce patria, y que el talento pertenece á todas las naciones: pero tambien

creemos que las naciones no deben arrojar de su casa á los talentos propios para dar posesion de ella á los estraños, máxime cuando estos no superan á aquellos; y que siendo los reyes los padres de sus pueblos, deben ser, ante todo para sus hijos, si por sus hechos y obras son dignos de aprecio y proteccion. Si los artistas españoles de reconocido mérito no encuentran amparo en sus soberanos y prohombres, ¿quién se lo dará? ¿No es mengua para una nacion como la española, el que se hayan espatriado tantos genios que con sus luces han esclarecido las ciencias y artes de otros paises, por verse postergados en su patria á medianías estrañas y aventureras, que no han dejado en pos sino el rastro del favoritismo ridículo que en tan desgraciada opinion nos ha puesto para con la Europa culta? ¿Qué notabilidades estranjeras con respecto á música ha patrocinado España que la hayan ilustrado, y hayan dejado con sus obras un nombre y una fama como la de Lulli y Cherubini en Francia, y Ramos y Salinas en Italia? Ninguna. Intrigas; he aquí las dotes protegidas: adulacion; he aquí el saber premiado.

De resultas del incendio acaecido en el real palacio el dia 24 de diciembre de 1734, se trasladó la celebracion de todas las funciones y oficios divinos á la capilla de la calle del Tesoro, cuando no asistian á ellos SS. MM., y asistiendo, se celebraban en la iglesia del monasterio de San Jerónimo: durando esta costumbre hasta noviembre del año 1764, en que Carlos III se estableció en el palacio que hoy existe.

Las pocas obras de música eclesiástica que se libraron de las llamas; las contínuas funciones de iglesia que habia, tanto en una como en otra capilla (1), y el nombramiento

(1) El estraordinario trabajo que pesaba sobre los profesores de música de la capilla de S. M. haria se aminorasen las fiestas religiosas que tenian lugar en el real sitio de Aranjuez; pues consta en las Gacetas de varios años del reinado de Felipe V, que en dicho real sitio se celebraban con música de capilla los dias de San Felipe y Santiago, la Santa Cruz, la Ascension y su hora, Pentecostés y otras; y despues del año de 1735 no hemos

de Falconi para suplente de Torres; hicieron que éste pidiese al patriarca de las Indias el que Falconi le ayudase tambien en las composiciones religiosas que habian de hacerse para el mejor servicio del culto y de S. M. De esta peticion se suscitaron contestaciones desagradables entre uno y otro maestro, en las cuales llevó la peor parte Torres, por carecer del influjo de su suplente; y aunque pudo lograr se le mandase escribir á Falconi para la capilla, fué tan malo lo que éste escribió, y las disensiones que entre ambos continuaban tan del desagrado de S. M., que se creó la plaza de maestro supernumerario para Corselli, con la obligacion de que dirigiese las funciones de iglesia que se dieran en San Jerónimo.

Esta determinacion por parte de S. M. acabó, sin duda alguna, con la existencia del infortunado Torres el dia 4 de julio de 1738; y el dia 5, fué nombrado Corselli maestro en propiedad con el uso de uniforme de compositor de cámara, y el sueldo anual de treinta y ocho mil trescientos cuarenta reales, conservando el cargo de maestro de las reales personas (1).

visto nada referente á ellas y sí solo á la funcion del Corpus.—Conservamos una lista original de los profesores de música que iban á la jornada de Aranjuez, concebida en estos términos: «Lista de los ministros y dependientes de la real capilla que deben ir al sitio de Aranjuez para servir á SS. MM. y Altezas en la próxima jornada del dia 19 del mes de abril de 1724.—Dr. Alvaro de Mendoza, capellan mayor.—El P. Juan Marin, confesor del Rey.—El P. Ignacio Laubrusel, confesor de la Reina.—Seis capellanes de honor para decir las misas á sus Majestades y Altezas.—Cuatro ayudas de oratorio, y cuatro mozos para los cajones de los ornamentos.—Música.—Don José de Torres, maestro de capilla.—Don Estévan Pascual, capellan de altar.—Don Juan Vidal, id.—Don Juan Ruiz Rosado, id.—Don Matheo Cabrer, bajo.—Don Francisco Larraz tenor.—Don Andrés Morsne, contralto.—Don José Gutierrez, tiple.—Don Estévan Canal, tenor.—Don Nicolás Humanes, bajo.—Don Ignacio Perez, organista.—Don Pedro Peralta, arpista.—Don Francisco Fleuri, violon.—Don Antonio Milani, violin.—Don Jaime Jaco, id.—Don Gabriel Terri, id.—Don Francisco Gutierrez, id.—Don Josef Gesembech, oboe.—Don Antonio Lorita, bajon.—Dos niños cantores del colegio.—El organero con el órgano.—El entonador del órgano.—Un furrier.—Dos sacristanes con los ornamentos de capilla.—El maestro de ceremonias.—Madrid á 11 de abril de 1724 —Don Alvaro de Mendoza Camaaño de Sotomayor.»

(1) Las obras que aun se conservan de don José de Torres en los archivos de la real capilla de S. M., son las siguientes: Misa á 8 con violines y clarin, su título *Velociter currit*.

Por real órden de 22 de mayo de 1724, pasó de la iglesia de las descalzas reales de Madrid á ocupar la plaza de primer organista de la real capilla, el justamente célebre don José Nebra, quién á la muerte de Falconi acaecida en 11 de abril de 1739, y un favor especial á Corselli, ocupó interinamente el magisterio, por el escesivo trabajo que sobre sí tenia aquel maestro con las contínuas fiestas y conciertos dados por Farinelli en la cámara de Felipe V, para atenuar la tristeza y melancolía que tan fuertemente se habian arraigado en el ánimo de dicho soberano.

Segun el doctor Burney (2), encontrábanse reunidas en la voz de Farinelli, las circunstancias de fuerza, dulzura y

año de 1727.—Otra á cuatro y á 8 con violines, *Lexem pone mihi domine*, 1727.—Misa á 8 con violines y clarin; *supertonos*, 1732.—Misa breve á 8 con violines: *Cibarit eos*, 1733. —Misa á 5 con violines, oboes y clarines: *Omnis spiritus laudet Dominum* 1725.—Misa á 8 con violines y oboes: *Cantemus Domino*, 1724.—Misa á 8 con violines y oboe ad placitum: *Ludovicus primus*, 1724.—Misa á 8 con violines y oboes: *Annuntiate nobis*, 1722.—Misa á 12 con violines, oboes y clarines, primero y segundo coro obligados: *Iste confesor*, 1727.—Misa de difuntos: *ad exequias Ludovice primi*, 1725.— Cuatro secuencias: de Dolores, 1737: de Resurreccion, 1727: de Pentecostés, 1726: y Corpus 1727: todas á 8 con instrumentos.—Himno del Espíritu Santo á 4 voces solas.—Tres cuadernos de canto llano de varios himnos.—Vísperas de los santos á 8, con violines, oboes, clarines y trompas, 1734.—Tres salmos *Dixit dominus*, el uno á 8 con violines y oboes, primer tono; el otro tambien á 8 con violines y clarin, quinto tono: y el otro á 5, con violines, viola, oboe y clarin, 1726.—Dos *Confitebor tibi domine*, ambos con instrumentos; el 1.º del año 1718 y el 2.º de 1728.—Tres *Beatus vir*, el uno á 5 con violines y oboes, llamado *Laberinto*, y los otros dos á 8 con violines y oboes.—*Laudate pueri dominum* á 8 con violines y oboes, 1729.—Credidi á 8 con violines y oboes.—Tres *Laudate Dominum*, todos á 8, los dos con violines y oboes, y el otro con violines y clarines: uno 4.º tono punto alto; otro 3.º tono, y otro 6.º tono punto alto.—Cinco *Magnificat anima mea*, tres á 8 con violines y oboe, otro con el título de *Benedicite lux et tenebre Domino* con violines y oboes, 1734 y el otro sin año.—Cuatro *Legatus sum*, tres á 8 y uno á 5 con instrumentos.—Cuatro *Lauda Jerusalem*, uno á 5 y solos con instrumentos, 1734; los otros á 8 con instrumentos, 1738. —Completas á 8, 1719: instrumentadas por Corselli.—Id á 8, 1834: Id brevísimas, 1734.—Dos *Tedeum Laudamus* á 8.—Un invitatorio festivo á 8.—Dos misereres á 4 con violines, 1738.—Tres letanías de N. Señora á 8 y á 4.—Dos salves á 8, 1734.—Invitatorio de difuntos á 8 con violines y flautas; acompañan á este un salmo *Domine ne infurore*, á 8 con violines: un *Parce mihi Domine* á 4 con violines: un *Homo natus de muliere* con 8 violines: y un *Todet animam meam vite mee* á 8 y tercer coro ad placitum, 1729.—Invitatorio de difuntos á tres coros con violines, flautas y sordinas: á este acompaña el salmo *Domine ne infurore* á 12, con violines y flautas, 1744.—Tres lamentaciones con violines, flautas y violon, 1726.—Tres libros de Facistol.

(2) Jho present slate of music in France and Italy.

medida, con un método á la vez gracioso, tierno y de una admirable ejecucion; siendo superior à cuantos cantores se habian conocido antes de él, y embelesando y dominando á todos cuantos le oian, ya fuesen sabios ó ignorantes, ya amigos ó enemigos.

Este célebre cantor italiano, cuyo verdadero nombre fué el de Carlos Broschi, nació en Nápoles el año de 1705, y las primeras nociones de música las debió á su cruel padre, que viendo las disposiciones estraordinarias que poseia para el canto y la dulzura y estension de su voz, con un amor paternal inhumano y bárbaro, quiso hacerle duradera su fortuna ultrajando en él á la naturaleza.

Prohibido en los Estados pontificios el que las mujeres cantasen en los teatros, hasta el reinado de Pio VI que levantó semejante prohibicion por empeño de su sobrina la princesa Braschi, el padre de Farinelli dedicó á éste á la carrera teatral bajo la direccion del maestro Pórpora ; oscureciendo el joven cantor en poco tiempo á los mas afamados de Italia, como Ellisi, Guizzielli, Nicolini, y Cafarelli; asombrando á la córte de Viena en tres épocas distintas que fué á ella; y produciendo en Londres en los años de 1734, 35, 36 y parte del 37, casi los maravillosos efectos que cuenta la antigüedad de Timeteo y Terprando.

En 1738 fué llamado Farinelli á la córte de Madrid, con objeto de probar si los encantos de su voz podrian distraer á Felipe V y aliviar sus dolencias; y en efecto, el canto de este privilegiado genio, segun se cuenta, obró tales milagros en la salud del regio enfermo, que se le asignaron cuantiosas rentas, solo por ejecutar todas las noches cuatro arietas designadas por S. M. entre las muchas que le habia oido.

La princesa doña Bárbara, esceleute profesora y compositora, se aficionó de tal suerte al canto de Farinelli, que

no se pasaba dia sin oirle cuando menos dos veces; una en la cámara real, y otra en los conciertos y academias que se daban en sus habitaciones, donde se ejecutaban las obras de David Perez, muy querido en la córte del rey su padre Juan V de Portugal, las de su maestro Scarlatti y las de Corselli, escritas espresamente para estas reuniones, y muchas composiciones de la princesa.

El palacio de los reyes de España se convirtió en templo de la musa Euterpe; las reales personas y los cortesanos no pensaban en otra cosa que en cantar y tocar para someterse á la direccion de Farinelli, Corselli, ó Scarlatti: el que no poseia alguna de estas dos habilidades, hacia un papel muy sécundario en la córte; quien no recibia lecciones de alguno de los tres héroes filarmónicos, no pertenecia al buen tono, ni su voto en la materia tenia fuerza y valor; y el asilo protector de las artes y ciencias nacionales, centro de la grandeza española, cifró su patriotismo en hablar francés, cantar en italiano, proteger á cantantes y maestros estranjeros, valerse de los profesores españoles como instrumentos mecánicos, ó máquinas impulsadas por estrañas inteligencias, y dejar el gobierno de la nacion en manos de la desgraciadamente célebre princesa de Ursinos, como lo habia estado antes en las del cardenal Alberoni.

Aun que Scarlatti ocupaba un puesto distinguido en la corte, el alma y vida de ella, en esta época, eran Farinelli y Corselli: el uno por su privilegiada voz y modo de cantar, y el otro porque, á mas de su mérito como compositor, reunia á su agradable voz de tenor y su habilidad en el clave y violin, para cuyo instrumento escribió varias sonatas de grande efecto, una arrogante y hermosa figura, y un trato fino y galante, que le valieron las simpatías de reyes y cortesanos, especialmente entre el bello sexo. En todos los círculos de la buena sociedad, en las reuniones

particulares, en los teatros y paseos, Farinelli y Corselli eran la conversacion predilecta y los personajes mas distinguidos de Madrid. Se peinaba, se vestia y se cantaba á lo Farinelli; se andaba, se hablaba y se tocaba el violin á lo Corselli. Si protegido estaba el uno por la princesa de Asturias, no lo era menos el otro por la reina Isabel Farnesio: si el canto del uno entusiasmaba, las composiciones del otro encantaban.

Interin iba en progresion ascendente el entusiasmo palaciego por la música de cámara, la de la real capilla se hallaba en el mas deplorable abandono; pues aun cuando don José Nebra, por condescendencia, desempeñaba las veces de maestro, no teniendo otra obligacion como organista que la de asistir á las funciones de Cortina y Cancel que por turno le tocaban (1), no tenia la autoridad suficiente para reprender á los profesores sus faltas de asistencia, su poca compostura durante los divinos oficios, y su menos esmero en el desempeño de sus cometidos. Sin jefes autorizados dichos individuos, conociendo estos el gusto dominante de los soberanos, y el descuido con que se miraban las obras eclesiásticas, se abandonaron á una reprensible inercia, aunque disculpable en parte, por ser alentada de los mismos que debian corregirla.

(1) *Decreto del Patriarca de las Indias.*—«Habiendo entendido con justificacion de informes que, no obstante lo dispuesto por la nueva planta, despues de su justificacion ni antes de ella, sirvieron los organistas de la real capilla, nominados primeros, sine los dias que se llaman de Cortina y de Cancel, y los segundos alternando por semanas en los demás dias ordinarios: Y atendiendo á que la clase de los primeros siempre quedaria perjudicada haciendo semana con los segundos, además de la obligacion de servir los dias de Cortina y Cancel, por lo que sin duda no se ha observado en esta parte la nueva planta, hasta la declaracion de ella, que últimamente hicimos: Mandamos que don Ignacio Perez y don José Nebra, organistas principales, sirvan solo los dias de Cortina y Cancel; y los organistas segundos, don José Sanchez y don Pedro Cifuentes, por semanas, los dias ordinarios, como antes se ha ejecutado; y para que así se observe respectivamente por cada uno, se lo hará saber á los cuatro organistas un furrier de la real capilla, pasando luego este decreto al puntador para su cumplimiento en la parte que le toca. Real sitio del Pardo 18 de enero de 1739.--El patriarca de las Indias.--Al receptor don Francisco Baron.»

Escasos los archivos de buenas obras de música por el incendio ocurrido, y sin tiempo Corselli para hacer otras, tanto por el trabajo asíduo que le daba la cámara de S. M. y la enseñanza de los señores infantes, como por tener que seguir á la córte en sus jornadas á los sitios reales, tuvo que valerse de Nebra para que éste comprara la obras de don José de Torres á sus hijos herederos, y de don José Cañizares, para que hiciera lo mismo con las de Falconi: y estas composiciones se estuvieron ejecutando en la real capilla hasta el año de 1751 (1), con menosprecio de los profesores que las ejecutaban, por lo muy oidas de unas, y lo muy malas de otras, y con sentimiento de los verdaderos maestros españoles.

Un hombre del talento y conocimiento de don José de Nebra no podia ver impasible semejante órden de cosas; y el nombre de su patria, el decoro nacional de su profesion, y el amor propio resentido por el poco aprecio que de su persona se hacia, le decidieron á escribir; no para las fiestas de la real cámara en donde no tenia cabida, ni pa-

(1) En la respuesta que dió Corselli al cardenal Mendoza patriarca de las Indias, fecha 22 de junio de 1751 sobre los papeles quo existian en el archivo de la capilla, entre otras cosas, se lee lo siguiente: «Habiendo yo sucedido en el magisterio al difunto don José de Torres por gracia de S. M. el señor rey don Felipe V (que de Dios haya) y en la Rectoría del colegio de niños cantores; con la órden que tuve de V. Emma. fué para entregarme de los papeles que se discurrió ser pertenecientes á la real capilla, y hallé que sus herederos se habian quedado con la entera posesion de ellos, dándome por motivo que su padre habia costeado el papel, y que los demás maestros antecesores habian practicado lo mismo, aun habiéndoseles suministrado el papel, y que esta misma razon habian dado á V. Emma., quien se sirvió de hacérmela comunicar por el secretario don Pedro Martinez de la Mata. Viendo yo esto, y no hallándome con obras ningunas, proporcionadas al estilo y método de la real capilla, y estando siguiendo las jornadas con motivo de la honra que yo tenia de enseñar á los serenísimos señores infantes, me ví precisado para dar el debido cumplimiento al culto de la real capilla, hasta poder formar el surtido necesario de mis obras, (cuyos materiales han sido hasta ahora de mi costa), de comprar todas las obras del maestro don Felipe Falconi (que Dios haya) por medio de don José Cañizares, como consta de una carta suya de lo que las ajustó y las pagué, y una porcion de las que se pudieron adquirir de don José de Torres, como tambien consta de una minuta que tengo de propio puño de don José Nebra de lo que me costaron... etc.»

ra la real capilla sin habérselo mandado ni tener obligacion de hacerlo; sino para el teatro español, arrostrando todo género de dificultades y obstáculos, con una fé digna de eterna gloria. Sin cantantes que superasen á los italianos predilectos; sin proteccion de la corte, y sin contar con mas ausiliares para el buen éxito de la produccion, que el mérito intrínseco de ella, puso en escena en el teatro del Príncipe, su ópera española titulada: *Cautela contra cautela ó el rapto de Ganimédes,* á principios del año 1745; con general aplauso del público, y gran encomio de los inteligentes, aunque con poca aceptacion por parte de los cortesanos, que tan entusiasmados estaban con su música italiana, mas por ser del agrado de SS. MM. y AA. que por agradarles á ellos.

La obra de Nebra fué aceptada con merecido elogio por el pueblo, siempre amante de sus glorias y entusiasta de sus ingenios; mas no alcanzó el mismo éxito en el círculo llamado de *buen tono*, y murió sin gran publicidad por que no se la dió la moda ni el poder.

Este golpe acabó del todo con nuestro teatro lírico, pues ningun compositor quiso esponerse á una derrota infalible; y maestros y cantantes, abandonaron á los italianos la escena española, y volvieron á guarecerse en el sagrado asilo de la iglesia, donde fueron premiados y distinguidos por los cabildos y comunidades de todas las catedrales y monasterios de España.

Las compañías de operistas italianos se sucedian cada vez con mas frecuencia unas á otras en la mayor parte de las capitales de provincia, particularmente en Barcelona; y muchos libretos italianos eran puestos en música por maestros españoles, siguiendo las huellas de la corte y la aficion que á estos espectáculos se iba estendiendo, sino por el pueblo, que nunca la ha tenido generalmente hablan–

do, por las clases elevadas de la sociedad, esclavas casi siempre de los caprichos y costumbres de sus soberanos.

Es verdad hacia ya tiempo, que algunos ingenios españoles acaso con el equivocado propósito de enriquecer sus producciones, admitieron y mezclaron en ellas, no solo ideas, frases, y conceptos de procedencia italiana, sino hasta versos enteros intercalados con los castellanos, como vemos en un soneto que trae don Gabriel Bocangel y Unzueta en su *Lira de las musas*: (1) pero tambien lo ès, que ninguno de los maestros residentes en España, siguieron la marcha de los poetas; pues no escribieron música en otros idiomas que en el latino ó en el castellano, hasta la época que nos ocupa, época por todos conceptos triste para las glorias y artés españolas.

Si los sabios y esclarecidos doctores de la iglesia declamaron contra la música teatral, porque cada dia adquiria nuevos prosélitos con menoscabo de la eclesiástica, no quisieron sin embargo, que en cierto modo dejasen de existir las dulces y espresivas melodias profanas tan características de nuestras costumbres; y conociendo la poca popularidad que alcanzaban las estranjeras fiestas palaciegas, y la sorda y general murmuracion á que daban lugar entre la gente instruida y el pueblo, desearon atraerse á su partido

(1) Préstame amor sus alas, y tan alto
Mi leva lo omoroso mio pensiero,
Quo cual Ícaro nuevo al sol espero
Di Clori bella, for novelo assalto:
Pero despues de atrevimiento falto
Mi acorgo al ver (se amor si acorge à ilvero)
Y en mar de llanto, fulminado muero,
Mancandome l'ardir ondio mi es alto.
Así vivo del mismo precipicio
Nuovo Fenice ne la humano schiera
Eprima congieró pelo che forte:
Seré de Clori eterno sacrificio
Triste de aquel que el vivir espera
Gli fà visoño ol rivere lo morte.

á todos los descontentos, con los ingenios y notabilidades artísticas españolas, y volvieron acrear los *oratorios sagrados* con música algun tanto italianizada; diviéndolos en actos como los melodramas ú óperas, é imprimiendo los libretos para que los oyentes comprendiesen mejor los argumentos, gustasen mas de la composicion musical, y se aficionasen á dichas funciones.

Estas fiestas sacro-profanas, en donde los poetas y maestros, cantores y profesores instrumentistas, lucian sus talentos, tenian lugar generalmente por las tardes, en las iglesias de los monasterios ó colegiatas, mas no en las catedrales, donde se conservó la sublime magnificencia que tanto enaltece el culto de nuestra religion católica.

Para dar una muestra de lo que eran los *oratorios sacros* en la época á que nos referimos, vamos á copiar el que con el título de: *La hermosa nube del dia, columna de Israel,* escribió el maestro de capilla de la catedral de Barcelona don José Pujol, y ejecutaron los profesores de dicha capilla en la iglesia de Belen de la misma ciudad el dia 7 de junio de 1745.

ACTORES.

MOISES.	Coro de hebreos.
AARAN.	Coro de Egipcios.
FARAON.	Voz 1.ª y 2.ª

ACTO PRIMERO.

Moisés y Aaron.	Salid de Egipto, hebreos Salid, marchad, marchad.
Coro de hebreos.	Por campos de esmeraldas; Por montes de cristal:
Todos.	Marchad, salid, marchad.
Coro de Egipcios.	Que salgan, que vayan A sacrificar Incienso, y aromas A su Dios de Abrahám.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Coro de Egipcios. Que vayan, que marchen;
Así gozará
Su Dios los aromas,
Egipto la paz.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Faraon, (recitado). Salga, marche esa vil nacion hebrea;
Sacrifique á su Dios en la campaña:
Salga, digo otra vez, antes que sea
Corto holocausto de mi grande saña.
Y antes que mi coraje llama activa,
Que dentro de mi pecho eterna aviva,
Dejó tantas mil vidas
En fúnebres pavesas reducidas,
Que entregadas al viento
Vistan de luto al bello Firmamento.

Faraon, y coro de egipcios. Que vayan, que marchen;
Así gozará
su Dios los aromas,
Egipto la paz.

Moisés y Aaron. Salid de Egipto, hebreos,
Salid, marchad, marchad;
Por campos de esmeraldas,
Por montes de cristal.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Moisés, (recitado.) Progenie de Jacob, feliz hebreo,
Hoy ves trocado en gozo tu deseo:
Cargado de despojos
De Egipto sales; vuelve allá los ojos,
Y verás, como en sombras convertido
Queda Egigto desolado, y destruido.
Aliento; pues vencida la tormenta,
En campos de záfir el cielo ostenta
Esa hermosa columna, y pura nube
Que, sin torcer, brillante al cielo sube,
Y ha de ser la señal en el camino,
Que has de seguir ó pueblo peregrino.
Quiérela nuestro Dios omnipotente
Para trono de luz donde se siente:
Que en este portentoso estraño caso
De asiento toma Dios el darnos paso.

Aria.

Es una nube
Hermosa, y bella,

Que de noche,
Que de dia
Te defiende,
Alumbra, y guia;
Es tu norte,
Y buena estrella.
Es de noche
Llama pura;
Es de dia
Bella aurora;
De tus dichas
Precursora,
Y en el golfo
Cinosora.
Esa nube etc.

Faraon (recitado). Egipcios ¿qué hemos hecho?
Mi cólera no cabe dentro el pecho.
Es tanta ya mi furia y ardimiento,
Que vomita un volcan en cada aliento.
Con muy rico tesoro
De preciosas alhajas, plata, y oro
Los hebreos caminan: en su alcanze
La tropa que esté á punto, abance, abance

Aria.

Ah viles hebreos!
Con duras prisiones,
Con grillos, cadenas
Sufrireis las penas,
Que pensais huir:
Sí, Sí, Sí.
Al son de los hierros,
Nacion infeliz,
Llorarás la pena
Que te haré sentir.
Ah viles hebreos. etc.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, egipcios, ea,
Que es bien que se vea,
Que esclava esta gente
Nos ha de servir.

Voz 1.ª y 2.ª Moisés, Moisés, mira,
Si ha sido piedad,

	Que en este desierto
	Nos han de acabar.
Coro de hebreos.	Los egipcios siguen
	Volvamos atrás.
Coro de egipcios.	Al golpe de la caja
	Y á la voz del clarin,
	Ea, egipcios, ea, etc.
Voz 1a. y 2a.	¿No habia en Egipto
	Bastante lugar
	Para sepulturas?
	Volvamos atrás.
Coro de hebreos.	Los egipcios siguen
	Volvamos atrás.
Moisés, (recitado).	Amado pueblo mira,
Aaron.	Como el mar obediente se retira.
Moisés.	Y en dos brazos retrata
Aaron.	Camino de cristal, puente de plata.
Moisés.	¿Qué mas seguridad si en el mar hayas
	Mas fuertes que el diamante dos murallas?

Duo de Moisés y Aaron

Si en la tierra,
Si en los mares,
Si en el aire,
Si en los cielos,
En las plantas, en los peces,
En las aves, en las nubes
Obediencias halla Dios.
Es aleve
Quien se atreve
A resistir á su voz.
Si en la tierra etc.

Coro de hebreos. El mar ya dividido,
Y elados sus cristales,
A nuestro temor muestran
Dos muros de diamantes:
Vanos son los recelos,
Que los egipcios pasen,
Si el inconstante ponto
Nos da seguridades.

ACTO SEGUNDO.

Voz 2.ª (recitado). ¿Qué columna es aquella?
¿Es cometa, ó es rayo, ó es centella,
Terrible y pavorosa
Al mismo tiempo que se muestra hermosa?

Voz 1.ª y 2.ª á Duo. Nube que es lámina,
Donde los bárbaros
Leen atónitos
Triste espectáculo.
Columna plácida
De color cándido,
Contra el egipcio
Vibra el relámpago.
Es via láctea
A los hebráicos
Que pisan fáciles
Golfos diáfanos.
Columna próvida
Que el curso rápido
Detiene sólido,
Para dar tránsito.

Faraon (recitado). Aunque en esa columna el cielo estribe,
Este brazo ha de ser quien la derribe.
Y arrollándose en montes de ira y saña,
Asustará mi voz la azul campaña.
Egipcios no temais; seguid mis huellas,
Que he de apagar de un soplo las estrellas:
Y cual otro Faetonte
Haré enjugar el mar, arder el monte.
Fugitivos villanos
No habrá poder que os libre de mis manos.

Aria.

Como nube,
Que preñada
Aborta airada
Rayo y trueno,
Que en su seno
suele tal vez abrigar;
Así el pecho
Ira y saña,

Furia y rabia
Dentro esconde,
Y comienza á rebentar.
Como una nube etc.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, egipcios, ea,
Que es bien, que se vea,
Que esclava esta gente
Nos ha de servir.

Coro de hebreos. Dios de Abrahán, favor;
Dios de Isaác, piedad;
Dios de Jacob, favor;
Favor, mi Dios, piedad.
Que á tu pueblo amado
Con ódio mortal,
Los incircuncisos
Quieren acabar:
Favor, mi Dios, piedad.

Moisés, (recitado). Por mas que entre dos mares oprimido
El egipcio te embista fiero Noto,
No temas naufragar pueblo querido:

Aaron. Si té guia Moisés, diestro piloto.

Moisés. Timon mi vara.

Aaron. Tu constancia Pino.

Moisés. Farol será mi fé.

Aaron. Tus ansias Lino.

Moisés. Ancora mi esperanza.

Aaron. Municiones
Milagros repetidos á millones.

Los dos. Y para que ni un punto del camino
Puedas torcer, el Norte á tu destino,
Será esa pura Nube, cuyos rayos
Luz al hebreo dán.

Faraon. A mi desmayos.

Moisés. Cuando manda mi Dios que el pueblo salga.

Moisés y Aaron. Adorarle por Dios.

Faraon. No hay Dios que valga.

A tres.

Moisés y Aaron. Marche el pueblo del Señor,
Marche, pase sin temor,
Con gozo, y paz.

Faraon. No pasará,
Que á mi furor, y á mi rigor
Acabará.

Moisés y Aaron. Triunfará
De tu rigor, de tu furor
El poder de nuestro Dios.
Faraon. Nada podrá
El poder de vuestro Dios.
Moisés y Aaraon. Yo confio en su piedad.
Faraon. Yo confio en mi valor
Moisés y Faraon. Pues soy {Faraon temido / Dios de Faraon.
Marche el pueblo del Señor, etc.

ACTO TERCERO.

Aaron (recitado). Al mar se arroja incauto torbellino
En alas de su furia, enojo, y saña,
Con su ejército el rey, y al peregrino
Pueblo de Dios persigue en la campaña,
Ansioso de cortar en el camino
Mucho coral diadema de su hazaña.
Mas no; que será el mar digno castigo,
Siendo muerte y sepulcro al enemigo.
Voz 1.ª y 2.ª Aliento Israel,
No, no temas, no,
Siguiendo á Moisés,
Dios de Faraon.
Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, Egipcios, ea, etc.
Faraon (recitado). Egipcios, embestid; y á sangre y fuego
Muera esa vil canalla, muera luego.

Aria.

Que embista la tropa,
Que avance: mas ¡ay!
Los mares se abrazan:
Peñascos de espuma,
Montes de cristal
Me oprimen, me ahogan,
Cargan sobre mi.
Menos, que dos mares
No pudieron, no,
Apagar la llama

De rabla: mas ¡ay!
Que muero infeliz.

Coro de egipcios. *Unos.* Los mares se abrazan,
Otros. Peñascos de espuma,
Unos. Montes de cristal,
Otros. Me oprimen, me ahogan,
Todos. Cargan sobre mí.

Aaron (recitado). Con letras rojas en el mar gravada
Quedará eternamente esta jornada;
Y será sobre mármol de agua fria
Epitafio funesto á la osadia

Aria.

La lengua del agua
Dirá eternamente,
Quien fué el insolente,
Que aquí se anegó:
Y la nube hermosa
Siempre limpia, y pura,
Dará testimonio
De quien nos libró.
La lengua del agua, etc.

Moisés (recitado). Estirpe de Abrahan, nacion hebrea,
Por ti el poder de Dios en mí campea;
Su infinito poder sea ensalzado,
Pues ves al enemigo en mar ya ahogado.

Aria.

Al soberbio Faraon,
Que Faeton
Con sus rayos nos hirió,
El Señor
En el agua sumegió:
Y en el mar
Firmezas pisó el temor:
Que favor!
Magnficad al señor.

Todos. Diciendo, que iguala compite y escede
La Nube del dia, que al pueblo guló,
Con luces, con rayos, resplandor, pureza,
Con gracia, hermosura, con nieve y albor
Las perlas, que vierte la aurora mas bella,
Los dorados rayos del mas claro sol,

La nieve mas pura, que vieron los montes,
El mas rico aljofar, que el Alva lloró.

Cántico.

1. Todos, pues, celebren,
Aplaudan, repitan
La hermosa entre todas
La Nube del dia.
Todos. Que escribe con rayos,
Con luces publica
Concebida en gracia
La hermosa *Maria.*
2. Nube arrebolada,
De luces vestida,
Copia la mas bella
Del sol de justicia
Todos. Que escribe, etc.
3. Columna constante,
Firmeza divina,
Que pisa el infierno
La cerviz altiva.
Todos. Que escribe, etc.
4. Nube preservada
De sombra y mancilla
De los cielos gala,
De estrellas envidia.
Todos. Que escribe, etc.
5. Columna á que el alma
Del Iman herida
De amor, ni en un punto
Perderá de vista.
Todos. Que escribe, etc.
6 Nube que del sol
Los rayos no eclipsa;
Que es nube sin sombra
La nube del dia.
Todos. Que escribe, etc.
7. Columna, en que es justo,
Que la escuela Eximia
Del poder de Dios
Non plus ultra escriba.
Todos Que escribe con rayos
Con luces publica

Concebida en gracia
La hermosa *María*.

No solo volvió la iglesia á admitir los argumentos y música seria ó sublime, sin mezcla de la bataola ininteligible admitida en los sagrados ritos, sino que deseando atraer á sus fiestas sagradas todas las clases del pueblo, y que encontraran en ellas diversion y casto recreo, mejoró y purificó el género jocoso en los dias de Navidad y Reyes, haciendo que se oyera la música popular con poesías llenas de chiste y agudeza, que sin desdecir del objeto, alegrasen á los oyentes y les recordasen sus costumbres y pasatiempos con palabras é ideas religiosas.

Muchas de estas composiciones pudiéramos insertar, pero basten las dos que intercalamos para ejemplo de lo espuesto, ejecutadas en el monasterio de Señoras Descalzas Reales de Madrid el año de 1747, y otra compuesta la letra y música por el celebrado maestro San Juan.

VILLANCICO DE NAVIDAD.

Estribillo.

1. Los ingenios apurados,
2. Acabadas las ideas,
3. Y sin Anton esta noche,
4. Por Dios la tenemos buena.

Todos. ¿Que haremos si Anton no canta?
Anton. *Volverse á casa, y paciencia.*
Coros. Canta al niño.
Anton. Estoy muy ronco.
Coros. Canta al niño.
Anton. Cantaleta.
Coros. Canta al niño
Anton. ¡Que porfia!
Coros. Canta al niño.
Anton. Linda flema!
Cuando estoy yo que rebiento,

Porque ustedes no se acuerdan
De la jácara de antaño,
Y porque á decir no vuelvan,
Que con jácaras me vengo,
Volverse á casa, y paciencia.

Coros. Ea vaya, canta al niño,
Y lo que quisieres sea.

Anton. No sé gruñir *Recitados*,
Ni cacarear *Arietas*,
Ni hacer *fugas*, si no es solo
Cuando llueve, ó cuando truena,
Y si no canto de gusto,
Volverse á casa, y paciencia.

1. ¿De que ha de ser?

Anton. Del misterio.

2. ¿Del pesebre?

Anton. Bien lo piensas.

3. ¿Del Dios niño?

Anton. Bello asunto.

4 ¿De los brutos?

Anton. Malas bestias,
Y son tantas en el mundo,
Que se ha perdido la cuenta;
Voy al caso, y si no agrada,
Volverse á casa, y paciencia.

Coplas.

1.ª

Anton. Érase un hombre dormido,
Que á no ser de esa manera,
¿Cómo pudieran sacarle
Costilla, sin que le duela?
De ella, para ser su esposa,
Salió formada una hembra,
Y conoció en su costilla,
Lo que un matrimonio pesa.

1. Ya es muy de atrás esa historia.

Anton. Pues adelante con ella.

2. Y que comieron se sabe.

Anton. Señal que no eran poetas.

3. Comun fué á todos la culpa.

Anton. Por lo que importó una breva.

4. Rompieron un mandamiento.

Anton A mí los diez se me quiebran.

Mas si la historia no gusta
Volverse á casa, y paciencia.

2.ª

Anton. Entonces que no importaba,
Que comer barro quisiera,
Quebró el barro, y con la fruta
Desfrutó el barro, y la tierra.
Perdieron sus hijos, y ellos
Del palacio la grandeza,
Y unos viven A-fligidos,
Y otros á las covachuelas.
1. Todos en Adan pecaron.
Anton. Escepcion tiene esa regla.
2. Creo que es una señora,
Anton. En casa vive su Alteza.
3. Es discreta y es hermosa,
Anton. Sabe mas que las culebras.
4. No la puede ver el diablo,
Anton. Le quebranta la cabeza,
Y si ustedes me interrumpen
Volverse á casa, y paciencia.

3.ª

Anton. En un portal esta noche,
A su niño manifiesta,
Que buscó tal nido el ave,
Por no conocer el de Eva.
Los ángeles por el viento,
Gloria á Dios, la paz alternan,
Y son tantos los racimos,
Que vendimiarse pudieran.
1. ¿Que dices viendo tal gloria?
Anton. Que yo estoy hecho un babieca.
2. Muchos miran tal misterio.
Anton Pues no todos le contemplan.
3. ¿Qué han de hacer en esta noche?
Anton. Apostar al que mas duerma.
4. Estense á dormir en casa.
Anton. Lo mismo hacen en la iglesia;
Y pues que dió fin el caso,
Volverse á casa, y paciencia.

EL PORTUGUÉS.

Villancico á ocho.

Como el niño es tersa llama
de divino rosicler,
por derretirse á su incendio
ha venido un portugués.
= A cariña de rosa;
boquiña de mel,
en tocandu tu pranta
en me dulzarei.
Daca ó pé miño amor:
O que bein que mei sabe
gozar de meu bein!
= ¿Quien le trae acá?
digo, apártese,
que es de todo el mundo
el niño que ve.
= Eso naon pastores,
él es Portugueis,
que por eso es Deus,
é home de bein.
= Por los castellanos
hoy quiso nacer,
que Adan Castellano
es pariente de él.
= Portugueis foi Adan
antes de cayer;
pero xa en pecadu
castessau é.
Dáca ó pé miño amor:
ó que bein que mei sabe
gozar de meu bein!
= Apartese allá,
que no le ha de ver.
= Pois sin miña vida
logo morrirei:
ay le le, le le,
que le queiru, que le adoro,
quel de verle pur decirle,
que es miña saúde.

= Pues bese sus piés;
mas quieto que duerme,
ta...ce...ce...no...que...que...
que donosillo
es el portugués.
= En la arrullarei:
Ta...ce...ce...no...á la mu...
miño sol.....á la ró....
á la ró...si quereis vos dormiros
con seguridade...á la ró...
Portugal te inaxa otro Belen.

Coplas.

1.ª

Si coma Serpente
brigar pretendeis,
eu traere una folla,
y os enseñarei,
que aunque pequeñinu
os de meu lugar,
saben peleyar
antes de nacer.
Ay lelé, ay lelé,
que le queiru, que le adoro,
quei de verle pur decirle
que es miña saúde.

2.ª

Adan castessao
tuda culpa tein,
que nacendu apenas
rabéu pur comer.
A la las manzanas
los mius paisanus,
á lus castellanus
as dan á pazer
Ay lelé etc.

3.ª

Por una minina
nos echú a perder,
si portugueis fora
ó pensara él.
Que ni aun portugueis

se atreve á Serpente,
ni tan fácilmente
su propia muller.
Ay lelé, etc.

4.ª

Pur esu en stabro
miña alma naceis
sin trono de óiro
ne in ricu dosel.
Asi os trata ingrata
Judea por éla,
¿que mais en Castela
podéran fazer?
Ay lelé, etc.

A mas de estas composiciones parecidas á nuestras antiguas lírico-dramáticas, esceptuando el aparato escénico, habia otras muchas, dedicadas á fiestas particulares de Santos, ó á las tomas de hábitos ó profesiones de monjas (1); y aun en no pocos monasterios é iglesias, se

(1) El año de 1746 se celebró en el monasterio de Monte Sion de la ciudad de Barcelona un poema sagrado, en cuya portada se lee lo siguiente. «*La esposa santa en su sacro desposorio*. Poema sagrado, que en la profesion y velo de la señora Sor Gertrudis Arbolí y Ros, en el monasterio de Monte-Sion de religiosas del patriarca Santo Domingo de Barcelona, siendo priora la muy reverenda madre Sor Francisca Vilana Perlas y Fábregas, dia 20 de junio de 1746, cântó la capilla de Santa Maria del Mar, siendo su maestro el reverendo Pablo Monserrat, presbítero.»— En el mismo año se efectuó otra profesion en Mataró, y dice la portada de los villancicos que se cantaron: «Villancicos que se cantaron en el religiosísimo convento de Carmelitas descalzas de la ciudad de Mataró, en la solemnísima profesion y velo de la hermana Rosa de Santa Teresa, antes doña Rosa Desprat Ferrer y de Sabazona, dia 8 de noviembre de 1746. Cantólos la capilla de la parroquial iglesia de dicha ciudad, siendo maestro el reverendo Jaime Aráu.»— Para las fiestas de san Antonio de Padua se ejecutó un *Oratorio armónico* compuesto por el maestro don Salvador Figueras. Otro para las de santo Tomás titulado: *Camino de la Sabiduría por la senda de la virtud*, por el maestro don José Pujol. Otros villancicos para unas fiestas de canonizacion denominados: *Dos Fuentes que salen con ímpetu del Líbano, san Fidel de Sigmaringa*, y *san José de Leonisa*. Otro *Sacro músico drama y epinicio*, titulado: *Arca de Dios, trasladada al gran templo de Sion*, compuesto por el maestro don José Duran. Otro drama sacro-alegórico del maestro Pujol, con el nombre de: *El triunfo de Fael*, ejecutado en la iglesia de Belen de la Compañia de Jesus. Un oratorio cantado en la misma iglesia con el título de: *La inocente Susana*; y otros muchos tanto de una como de otra clase que no enumeramos por no ser pesados.

ejecutaron tanto las de Navidad, como estas, sino con decoraciones á propósito, sobre un tablado construido espresamente en el templo, y con trajes y efectos alusivos al asunto que se representaba: volviendo á entrar en la iglesia, lo que Lope de Vega y Calderon habian logrado sacar de ella con contentamiento del pueblo todo.

Los usos y las costumbres estranjeras admitidas por nuestros reyes y prohombres, mayormente en las diversiones profanas mas queridas del pueblo español, y las protegidas por la Iglesia para conservarle al pueblo sus antiguas tradiciones, tal vez, tuvieron alguna parte en el omnímodo poder del estado eclesiástico, y en que el altar impusiera leyes al trono, y este se sometiera á ellas con menoscabo de los intereses generales de la nacion.

Consérvense los recuerdos y tradiciones de los pueblos, foméntense sus diversiones favoritas, protéjase su laboriosidad, premíense sus talentos, y ampárese á los menesterosos creando obras de utilidad pública donde hallen estos el sustento para sus familias, y la patria la grandeza de su nombre; y los tronos se verán sostenidos, queridos y respetados, no por las bayonetas de sus huestes, ni el poder del estado eclesiástico, sino por el amor de todos sus súbditos sin distincion de clases ni corporaciones.

Los beneficios que un pueblo recibe, nunca los olvida, y menos el español que tan innumerables pruebas ha dado de monarquismo, religion, valor, hidalguía y agradecimiento. En medio de las vicisitudes por donde ha pasado, las luchas tan continuadas, y la sangre muchas veces tan inutilmente vertida; en medio de esa revolucion de ideas sin haber establecido otras fijas para felicidad y progreso de los pueblos, que las de partidos políticos; en medio de esa tea destructora anti-religiosa que va aniquilando, no el fanatismo, sino las doctrinas sacrosantas de nues-

tra religion, fundamento sin el cual no puede existir la sociedad, por el abandono en que yace la instruccion primaria; hasta ahora han sido respetados los establecimientos de utilidad pública, y los nombres de sus fundadores reverenciados.

Entre estos establecimientos se halla el colegio de música de San Leandro en la ciudad de Murcia, debido á la munificencia del Eminentísimo don Luis de Belluga y Moncada, cardenal de la sacra romana iglesia bajo la advocacion de Santa Práxedes; quien lo fundó estando en Roma, á 13 de Setiembre de 1741 ante José Ignacio Romano, notario apostólico. Dotólo con rentas suficientes para el sostenimiento de veinte y cuatro vecas, y cátedras de latinidad y música, con la obligacion de que los colegiales cantasen diariamente y tocasen instrumentos los dias de festividad en la capilla de música de la santa iglesia Catedral; y despues hizo donacion de él al rey don Felipe V, con la aprobacion del papa Clemente XIV. Aquel soberano admitió el donativo, y lo incorporó á su real patronato, por cuya causa lleva por blason el colegio de San Leandro de Murcia las armas reales (1).

(1) Don Luis Belluga y Moncada, fué natural de Motril, estudiante en el de los Santos apóstoles de Granada, Obispo de Cartagena, y capitan general del reino de Murcia durante las guerras de sucesion. Su presentacion en la célebre batalla de Almansa con la gente de Murcia, Cartagena y Orihuela, decidió la accion á favor de Felipe V; quien en remuneracion de tan señalado servicio, le hizo dueño de todo el botin que los austríacos se dejaron en el campo de batalla, con cuyas riquezas fundó el colegio de San Leandro, y otros establecimientos benéficos que cedió á la corona.

CAPÍTULO XXIV.

Principios del reinado de Fernando VI.—El marqués de la Ensenada.—Progresos en las artes y ciencias.—Encumbramiento de la nacion.—Motivo de nuestra decadencia musical.—Caida de Ensenada.—Favoritismo de Farinelli.—*La Clemenza di Tito* ejecutada en el buen Retiro.—Que maestros la pusieron en música, y que cantantes la ejecutaron —*Ninetti*, ópera de Metastasio, música de Conforto.—Comparacion de las fiestas dadas en la corte de Fernando VI con las de Felipe IV.—Nombre y obras de los maestros italianos protegidos por Fernando VI.—Corselli, Conforto, Corradini, Mele, Landi, Scarlatti.—Cantores é instrumentistas italianos de la real cámara y capilla.—Los violinistas Rinaldi y Monati.—Instrumentistas y cantores españoles.—Los tres hermanos Plas.—Decadencia de nuestro teatro —Tonaditlas.

Por muerte de Felipe V, acaecida en 9 de julio de 1746, subió al trono de España su hijo don Fernando VI, haciendo su entrada pública en Madrid el 10 de octubre del mismo año, entre las mas entusiastas aclamaciones.

Bajo los mejores y mas halagüeños auspicios comenzó este reinado, pues las sábias y oportunas disposiciones tomadas, y los hombres de prestigio elegidos para llevar las riendas de un gobierno tan asendereado con las influencias é intrigas de la corte del difunto monarca, infundieron la confianza en el pueblo, y España principió á ver en su horizonte el sol de la felicidad, oculto por tanto tiempo entre sangre y ambiciones advenedizas.

Español el nuevo monarca, su carácter apacible y bondadoso, la desaparicion en la corte de algunas personas á quien la nacion odiaba, y el nombre de Ensenada al frente de las secretarías de Hacienda, Guerra. Marina é Indias; fueron la garantía no desmentida, de la nueva era que habia de devolvernos, sino la grandeza antigua, el esplendor y dignidad de que éramos merecedores.

No poseido Ensenada de un españolismo fanático, ni de un estranjerismo servil, admitió en todas las carreras del saber á los hombres mas ilustrados de las demás naciones; premió los talentos españoles, y mandó para que estudiasen los adelantos de otros paises á los jóvenes mas aplicados é instruidos, con el fin, de que reunidos todos los elementos de ilustracion, despertasen en España la aficion al estudio de las ciencias y las artes.

Nombró á Campománes para que recogiera y diera á luz los diversos diplomas antiguos arrinconados en los archivos, y las inscripciones, medallas y otros documentos históricos; y para que le ayudasen, á don Luis Velazquez, marqués de Valdeflores; don Francisco Perez Bayer, el jesuita Andrés Burriel y otros varios literatos. Fueron pensionados al estranjero, don Salvador Carmona, para que estudiase el grabado en dulce, retratos é historia; don Juan de la Cruz y don Tomás Lopez, para la arquitectura, y don Alonso Cruzado, para grabar en piedras finas. Premió los talentos y servicios de don Jorge Juan, autor de las *Observaciones astronómicas*, y sus viajes al Perú; y los del padre Feijóo y el padre Flores, escritores del *Teatro crítico* y la *Historia sagrada*. Para la construccion naval, hizo venir á los inteligentes Briand, Tournell y Sothuel; para la arquitectura hidráulica y militar, á Lemaur; para desentrañar la lengua arábiga por tanto tiempo relegada al mas criminal olvido, á don Manuel Casiri, autor de la *Biblioteca arábigo-escurialense*; para la direccion de academias de guardias marinas de Cadiz, al coronel Godin, autor del *Compendio de matemáticas* aplicadas á la marina; y para la botánica, á don José Quer, que con tanto acierto escribió la *Flora española*. Mandó hacer la mejor edicion que hasta ahora ha tenido España del inmortal Quijote, comisionando á don Gregorio Mayans para que ampliase y mejora-

se la vida de Cervantes, facilitándole todo lo que necesitó para el efecto. Comisionó á don Jorge Juan para que fundase en Cadiz el célebre observatorio astronómico de marina; creó el colegio de medicina de dicha ciudad, y propuso la ereccion de una academia de ciencias y buenas letras en Madrid.

Al mismo tiempo que esto hacia Ensenada por los adelantos de las ciencias y las artes, aseguró la paz en España; hizo recobrar sus derechos al real erario; mejoró la constitucion de las provincias; abolió el impuesto que se pagaba por la traslacion de frutos de unas á otras; simplificó la recaudacion de las rentas; planteó un banco para el giro de letras con el estranjero; ideó la esancion para la corona de Castilla del gravámen de millones y demás trabas funestas para la agricultura, estableciendo una sola contribucion; quitó las restricciones en el comercio de América, habiendo aumentado las rentas en solo el año de 1750, mas de cinco millones de escudos; se principiaron las obras del canal de Castilla, se hizo el camino del puerto de Guadarrama y se dió principio á otros muchos; se repararon los puertos de Galicia, las plazas fuertes fronterizas á Francia, y se edificó el castillo de San Fernando en Figueras. Promovió con buen éxito el comercio activo de mar, los gremios de pesca y la construccion de buques mercantes; se continuó y mejoró el arsenal de la Carraca, haciéndose nuevos los del Ferrol y Cartagena: mandó construir doce navíos á la vez, de 74 cañones cada uno, y contrató otros; aumentó la riqueza y rebajó los impuestos; y la nacion española bajo tan sabio régimen hubiera llegado en pocos años á la cumbre de donde fué arrojada por la apatía de sus soberanos y las traiciones de sus favoritos, si las maquinaciones de los ingleses que veian un progreso tan perjudicial á los intereses de su mísera Isla, con sus

intrigas y amaños siempre mezquinos y de mala índole, no hubiesen derribado á tan esclarecido patricio el 21 de julio de 1754, consiguiendo al mismo tiempo su destierro á Granada, y la confiscacion de todos sus bienes, en pago de los muchos que con sus desvelos y sin igual talento habia legado á la patria.

No es de nuestra incumbencia hacer comentarios sobre lo espuesto: nuestra mision es puramente artística. Quédense para otras plumas mas avezadas, las consideraciones sobre tales acontecimientos, y sigamos el curso de nuestra narracion histórico-musical; que aunque insignificante para el progreso actual de la política de partidos, no creemos lo sea tanto para los que, como el marqués de la Ensenada, cifran la grandeza y felicidad de los pueblos, en los adelantos de las ciencias y las artes, en la paz y tranquilidad de las familias, y en la buena administracion de los bienes y cargas del Estado.

En medio de los ya dichos progresos y adelantos, y de pensamientos tan altamente nacionales, continuó la decadencia de nuestro teatro, sin que hubiese una mano amiga que lo sacase de la postracion en que yacia. La deslumbrante magnificencia de las fiestas dadas en el palacio del Buen Retiro; la aficion de los soberanos á la música italiana; el gusto de la corte amoldado al de los monarcas; y la grande influencia de Farinelli; ahogaron tal vez, la voz de Ensenada pidiendo gracia para nuestra música y poesía, y estas dos artes que tanto honor dieron á su patria, fueron arrojadas al inmenso piélago del olvido por la alta sociedad; mas no por el pueblo fiel guardador de sus recuerdos gloriosos y sus queridas costumbres.

Atacado Fernando VI al principio de su reinado por la misma enfermedad de melancolía que tuvo su augusto pa-

dre, segun varios historiadores, fué tambien curado como este, por los ecos melodiosos de Farinelli; quien con la mediacion de la reina Bárbara, alcanzó una de las privanzas mayores habidas en la corte de España, que por desgracia han sido muchas. Este Arion napolitano, logró el que la reina á presencia de su esposo, colocase en su pecho la insigne cruz de la real y nobilísima orden de Calatrava; consiguió ser empleado varias veces en asuntos de alta política; formar parte del consejo de S. M.; conferenciar de negocios diplomáticos con Ensenada; ser agente de varias cortes de Europa; dirigir la restauracion del teatro del Buen Retiro; hacer venir á su gusto cantantes é instrumentistas italianos con crecidos sueldos para las funciones lírico-dramáticas del real palacio; mandar á su amigo el célebre poeta Metastasio que escribiese un drama lírico para aquel objeto, premiándolo á nombre de SS. MM. con crecidas sumas y régios regalos; y que la reina aceptase la dedicatoria del primer tomo de la *Historia de la música* escrita por el italiano Fr. Juan Bautista Martini, costeando los gastos de la magnífica edicion que de ella se hizo. Para Farinelli no habia en la corte de España palabra negativa; para el cantor italiano estaban abiertas todas las puertas del favor; la voluntad de Carlos Broschi era garantida por el trono español (1).

(1) Entre las varias anécdotas que se cuentan de Farinelli, citaremos las siguientes: Hacia mucho tiempo que un gran señor de la corte solicitaba una embajada que jamás habia querido darle el rey; no ignoraba Farinelli que el pretendiente, aunque dotado de los talentos necesarios para desempeñar aquel empleo, era hombre que habia tratado de perjudicarle en muchas ocasiones, y á pesar de esto supo gestionar tan hábilmente en favor de su enemigo que al fin consiguió para él la embajada que deseaba. «¿Pero no »sabes, le dijo el rey al cantor, que no es amigo tuyo, y que me habla mal de tí?—Así es, »señor, le contestó Farinelli, pero yo deseo vengarme de ese modo.» Pasando en una ocasion el cantor napolitano por una de las salas del real palacio, oyó á un guardia que le maldecia, quejándose de la debilidad del soberano que concedia su favor á un músico. Farinelli se informó al instante de quién era aquel guardia, y supo que hacia treinta años que servia sin haber podido lograr un ascenso. Con tales noticias, al salir del cuarto

Es preciso hacerle la justicia á este afortunado músico, de que nunca abusó de su omnímodo favor, y que hizo siempre mucho bien á toda clase de personas, odiando las intrigas y amaños de mala ley. Pero tambien es preciso decir, que nada hizo en favor de las artes españolas; que no solo alejó para siempre del real alcázar nuestra poesía y música, colocando en la cámara y capilla de SS. MM. á profesores italianos de mucho menos mérito que los españoles, sino que fué causa de que á la muerte de don José Cañizares se suprimiese la plaza de poeta de la real capilla, para componer los villancicos de Navidad y Reyes, prohibiendo el que se cantasen esta clase de composiciones, como dejamos espuesto en el tercer tomo de esta historia, dando lugar al mismo tiempo, á que se abusase en varias iglesias de las obras en idioma vulgar, convirtiendo el templo casi en teatro lírico, por haberse acogido á la Iglesia los buenos maestros, cantantes é instrumentistas españoles, en donde unicamente podian hacer oir sus obras bien ejecutadas, y su mérito bien premiado y admitido.

En el carnaval del año de 1747 se ejecutó en el teatro

del rey le entregó el despacho de coronel de parte de S. M., y el guardia confoso y atónito se arrojó á los brazos de su bienhechor, el que como única respuesta le dijo: «Un guardia rara vez es tan rico que pueda costearse un equipaje propio de un coronel. Os espero á comer mañana en mi casa y allí arreglaremos este negocio.»—Fué un dia el sastre de Farinelli á llevarle unos ricos vestidos que le habia mandado hacer para un dia de gala, y al pedirle este la cuenta, le contestó aquel que no la llevaba, pero que si se dignaba hacerle el honor de cantar alguna cosa, tendria este favor superior á toda paga. Farinelli cantó delante del sastre como si lo hiciera delante de un rey, y despues le dió un bolsillo que contenia el doble de lo que valia el traje. Esta anécdota suministró á Mr. Gouffé el argumento de una preciosa ópera en un acto titulada: *El bufo y el sastre*, representada en Paris en 1804.—La reina Bárbara, protectora de Farinelli, tuvo una ves la condescendencia de escuchar á los enemigos de este. Advirtiólo el célebre cantor, y no habiendo podido hallar ocasion de hablar á la soberana, por mediacion de una de sus damas logró introducirse en una estancia inmediata á la de la reina, y allí, acompañado de su guitarra, con ecos tiernos y patéticos espresó el dolor que esperimentaba por el injusto enojo de su augusta protectora. Enternecida esta, le escuchó; patentizo el cantor su inocencia y fué perdonado.=*Diccionario histórico y biografía universal compendiada.* Tomo V, pag. 566.

del Buen Retiro la ópera de Metastasio titulada: *La Clemenza di Tito* (1), puesto en música el primer acto por don Francisco Corselli, el segundo por el napolitano don Francisco Corradini, y el tercero por el napolitano don Juan Bautista Mele: desempeñando la parte de *Tito Vespasiano,* don Antonio Montañana, bajo de la real capilla; la de *Vitelia,* doña Ana Peruzzi, al servicio de S. M. C.; la de *Servilia,* doña Maria Heras; la de *Sexto,* don Mariano Bufalini, músico de la real capilla; la de *Anio,* don Francisco Giovanni; la de *Publio,* doña Isabel Uttini, al servicio de S. M. C.; y traduciendo al castellano el argumento de dicha ópera, para mejor inteligencia de los espectadores, don Ignacio de Luzan y Suelves.

El objeto principal de estos espectáculos, era rivalizar en ellos con la corte de Viena, entusiasta por la música italiana, y protectora del poeta cesáreo Metastasio para la cual escribió la mayor parte de sus dramas. La corte de España no tenia un Metastasio, pero se enorgullecia con un Farinelli, y con reproducir las obras de aquel, con nueva música y mayor ostentacion en los trajes y decoraciones; aumentando el favoritismo del célebre cantor, las gestiones que de la corte austriaca se hacian para llevárselo.

Esto dió lugar á que despues de la caida de Ensenada, y conviniendo distraer mas á S. M., se aumentase el entusiasmo músico de la corte de Fernando; se mejorase el teatro del Buen Retiro adornándolo con una suntuosidad sin rival; y que las fiestas en él dadas, superasen á las de Viena y demás cortes de Europa.

Para este objeto, se nombró director de dichos espectáculos á Farinelli; se trajeron los mejores cantantes é ins-

(1) Este drama, con música del maestro Caldara, fué representado en la corte de Viena por primera vez el 4 de noviembre de 1735, para solemnizar el dia del emperador Carlos VI.

trumentistas italianos, pagándoles sueldos casi fabulosos; Metastasio escribió para estas fiestas musicales el drama lírico titulado: *Ninetti*, por cuyo trabajo recibió una crecida suma, y un regalo compuesto de una magnífica escribanía de plata con dos plumas de oro, la salvadera llena de polvos de este metal, y en vez de obleas, doblones de cuatro duros (1). Caido en desgracia Corselli al poco tiempo de la muerte de Felipe V, fué sustituido en la enseñanza de sus altezas reales por el maestro de capilla napolitano don Nicolás Conforto, y este puso en música dicho drama.

Hablando Romey en su *Historia de España* del reinado que nos ocupa, dice: «Es á la sazon Madrid la primera corte de Europa por su elegancia, esplendor, y aun profusion en funciones continuas y nunca vistas. Se construye »en el mismo palacio del Buen Retiro, un riquísimo teatro »todo de palcos y lunetas, donde canta el primer soprano »Farinelli, acompañado de una magnífica orquesta. El sumo »ingenio contemporáneo, el gran poeta cesáreo Metastasio, trabaja espresa y asíduamente algunas de sus divinas óperas, para que resuenen en triunfo por las risueñas »márgenes del Manzanares. Se abren, cuando la escena »requiere, pontones construidos al intento, que descubren »por los jardines iluminados, gran número de comparsas, »y se presencian batallas terrestres, ó combates navales en »el estanque, con suma propiedad y sobrehumano hechizo.

»El escogido público asistente á estas funciones, lejos »de contribuir con el mas pequeño desembolso á la entrada (2), disfruta en los intermedios de abundantes y de-

(1) En la biblioteca del Excmo. señor Duque de Frias, se conservaba, en el año de 1842, un manuscrito muy curioso sobre las fiestas dadas en el Buen Retiro, del cual tomamos estos apuntes

(2) Los convidados no pagaban para ver estas fiestas, pero sí el público que queria disfrutar de ellas sin aquel requisito

»licados refrescos, repartidos por las cómodas y desahoga»das lunetas; y la reina, linda, festiva y encantadora, col»ma con sus risueños agasajos el peregrino y celestial em»beleso.»

»Figurémonos, pues, dice Eximeno (1), un espectáculo »cual se hubiese podido representar en este siglo, esto es, la »*Olimpiada* de Metastasio, puesta en música por Pergolesi, »cantada por Farinelli, Raff, Caffarelli, Guirrielli, Guarduc»ci y Guadagni, suponiendo en estos, además de la habili»dad de cantar, las mas escelentes cualidades cómicas, »con una orquesta compuesta de los mas célebres instru»mentistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, ilu»minaciones, bailes y comparsas, que hizo gozar á los es»pañoles Fernando el VI de gloriosa memoria, en el teatro »de su corte; y creemos, tal es nuestro parecer, que seme»jante espectáculo nos haria ver verificada la fábula de An»fion, que con la música conmovia á las piedras.»

Espectáculos mas grandiosos que los dados por Fernando VI, se dieron en la corte de Felipe IV sin necesitar de los versos ni música estranjera. Espectáculos y fiestas en donde nació el verdadero teatro europeo, tanto dramático como lírico; en donde se formaron los poetas italianos Apostol Zeno, Maflei, Metastasio y otros muchos, y de donde salieron las grandes creaciones de los autores dramáticos franceses. Y sin embargo, se olvidó el esplendor de estas fiestas, orgullo y gloria de la nacion española, para dar la preferencia en el mismo sitio que se crearon, á las pobres imitaciones importadas.

Se nos dirá que la literatura dramática fué la que conquistó en aquel tiempo tan envidiables laureles, y que por consiguiente nada tenian de semejanza los espectáculos de

(1) *Del origen y reglas de la música*. Tomo III

uno con otro reinado. Pero á esto contestaremos, que la mayor parte de las obras dramáticas á que nos referimos tenian música, lo mismo que las del reinado de Felipe II y las anteriores, como dejamos ya espuesto; que si la de estas fiestas careció de importancia, la de las fiestas italianas del reinado de Fernando VI no tuvo mucha, como se deja ver por los argumentos de Metastasio puestos en música por maestros diferentes, en los diferentes paises donde se cantaron, y cada acto y aun cada pieza por maestros distintos, ya italianos, franceses, alemanes, ingleses ó españoles; y que si la proteccion que nuestros monarcas dieron á la poesía italiana para ser puesta en música, se la hubiesen dado á la española, como hizo la Francia y aun la Alemania, no tendríamos al presente que envidiar á ninguno de los paises á quien por desgracia hoy nos vemos sujetos con respeto á los adelantos científicos.

Las naciones estranjeras muy raras veces han dejado salir de los lares patrios á sus hijos privilegiados, sin que por esto hayan dejado de admitir á los sobresalientes de otros paises, engrandeciendo de este modo sus conocimientos é importancia, como quiso hacer en nuestro suelo el marqués de la Ensenada. Las medianías que oscurecidas vejetaban en medio de aquella verdadera proteccion artística, y supieron nuestro escaso españolismo, vinieron en busca de honra y provecho, y lo encontraron, mientras nuestros ingenios morian oscurecidos y miserables, ó iban á buscar justicia fuera de la patria que los vió nacer, á donde no se les negó jamás.

El hombre de saber nunca mendiga el favor, sino que favorece aceptando lo que el poder de los Estados tiene obligacion de darle ; y esta obligacion por desgracia no ha sido cumplida en España por haber las medianías intro-

ducido la costumbre, de buscar al poder adulándolo, y no el poder buscar al mérito premiándolo.

Veamos qué nombre han dejado por sus obras y relevante mérito en el mundo artístico los compositores é instrumentistas italianos premiados con tanta largueza en la corte de Fernando VI, y probaremos de esta manera á los que nos creen demasiado afectos á nuestra patria, que no somos si no justos defensores de nuestros artistas olvidados, y aun menospreciados sin causa para ello.

Ni en el *Indice de los autores* que trae el P. Martini al final de su primer tomo de la *Historia de la música*; ni en el *Diccionario biográfico* de Mr. Fetis; ni en los *Ensayos sobre la música antigua y moderna*; ni en otras obras de esta clase que hemos registrado, se encuentra rastro alguno del parmesano don Francisco Corselli (1). Este compositor, maestro de los reales infantes, director de la real cámara, maestro de la real capilla y rector del colegio de niños cantores, aunque escribió muchas obras para dicha capilla, que aun se conservan, no compuso ninguna elemental, ni sabemos que dejara discípulo alguno. Segun la opinion de Perez, en las obras de Corselli se encuentra delicada modulacion, pero sus coreados carecen del nervio y gravedad que tienen la de nuestros maestros; y segun el parecer de Eslava, actual maestro de la capilla de S. M., la mejor obra de Corselli es un *Invitatorio de reyes*.

De don Nicolás Conforto, á quien se nombró maestro de sus altezas reales cuando cayó en desgracia Corselli, solo sabemos que puso en música el drama que Metastasio escribió para la corte de España titulado: *Ninetti*; y que si

(1) Se ha creido por algunos que Corselli era francés, porque solia firmarse tambien Courselle; pero no cabe duda que era parmesano, y que el motivo de afrancesarse el apellido fué porque Felipe V. lo nombraba siempre de éste modo, segun afirma Perez en sus *Apuntes curiosos*.



este Conforto es el mismo de quien hace referencia Mr. Fetis en su *Diccionario*, escribió en Londres otra ópera nominada: *Antigono*. No quedando de sus obras, que sepamos, sino la censura que hizo de la *Llave de Modulacion* del P. Antonio Soler, en la cual, sobresale mas el elogio que los conocimientos, siendo la mas pobre entre las que de maestros españoles se insertan en dicho tratado.

Ninguna noticia hemos podido adquirir de los maestros napolitanos Francisco Corradini, Juan Bautista Mele, y Joaquin Landi; sino que el primero puso en música el segundo acto de la *Clemenza di Tito*, ópera ejecutada en el Buen Retiro, y algunas tonadillas españolas de mal gusto; el segundo, el tercer acto de dicha ópera; y el tercero, un capricho titulado: *L'interesse schernito dal propio inganno*, que dedicó á la reina doña Isabel de Farnesio.

De don Domingo Scarlatti, hijo del celebrado maestro napolitano Alejandro, es de quien mas noticias existen, pues Mr. Fetis nos dice, que compuso una misa á cuatro voces y bajo continuo para órgano, cuya misa sabemos se hallaba el año de 1778 en el archivo de la capilla real de Madrid, y una *Salve regina* á voz sola con dos violines, viola y bajo. Que en Londres compuso la ópera *Narciso*, representada el 30 de mayo de 1720; que era un gran clavicordista; que en 1729, aceptó las ventajosas ofertas que se le hicieron á nombre de la corte de España para maestro de clave de la princesa de Asturias doña Bárbara, de quien lo habia sido ya en la corte del rey su padre; que cuando subió al trono Fernando VI, continuó á su servicio para tocar todos los dias el clave en la cámara real; y que sus muchas sonatas para este instrumento son de un gran mérito por su variedad, gracia y encantadora melodía.

De los italianos que vinieron á España, este es el que mas nombre ha dejado, no tanto como compositor, cuanto

como clavicordista; pues aunque dice Fetis que fué maestro de capilla, en el Vaticano, su corta estancia en este destino, sus pocas obras eclesiásticas y teatrales, y el dedicarse con preferencia á las composiciones para el instrumento que con tanta destreza manejaba, nos manifiestan bien claramente que fueron escasas sus dotes de compositor. Como mas adelante veremos, don José Nebra rivalizó con Scarlati en el clave, y lo superó con gran ventaja en el órgano y en las composiciones tanto sagradas como profanas.

Para la capilla y cámara de SS. MM. vinieron tambien de Italia los cantantes Francisco Giovanni y Antonio Bufalini, tiples; José Galicani, contralto; José Lucholi, Antonio Bertoluci y José Canovay, tenores; y los instrumentistas Miguel Geminiani, Gabriel Ferri, Cosme Perelli, Pablo Jacco, Francisco Landini, Antonio Marquesini, Felipe Sabatini, José Bonfautti, Francisco Fayni y Manuel Philipis, violines; Carlos Millorini y Bernardo Alberic, contrabajos; Domingo Porretti y Francisco Fleuri, violoncellos; y Manuel Cavazza, oboe (1).

De estos profesores, el que mas sobresalió por su relevante mérito fué Perrotti en el arte de herir la cuerda con el arco, movil del tono encantador que distinguió su escuela de la de los demás; pero que segun Teixidor, esta escuela la aprendió á principios del siglo XVIII con un profesor de la capilla del Palau en Barcelona.

Desde fines del siglo XVII toda Europa siguió las huellas de los instrumentistas franceses, y aunque los italianos hicieron grandes adelantos en el violin, guiados por la escuela de Corselli, Lucatelli y los hermanos Cimeniques, la

(1) Este profesor publicó en Madrid un folleto sin año, titulado: *El músico censor del censor no músico, ó sentimientos de Lucio Vero Hispano, contra los de Simplicio Greco y Lira*, defendiendo el laberinto y confusion contra la sencillez de la música. Compuso tambien unos villancicos de Inocentes que se hallan en el archivo de la real capilla de Madrid.

francesa fundada por Lulli (1) continuó manteniendo su antigua reputacion hasta mas de mediados del pasado siglo, con los célebres profesores de dicho instrumento Guignon, Baptista, Mondonville y otros. Ningun historiador hace mencion de los violinistas españoles de fines del siglo XVII y principios del XVIII, pero si este silencio tanto en nacionales como estranjeros nos priva de poder manifestar los nombres de los profesorés que mas se distinguieron en España, no por esto se crea fueron inferiores á lo franceses é italianos; pues que habiéndose llevado á Parma el infante don Felipe de Borbon, por los años de 1738, dos violinistas españoles para que dirigiesen la música de su cámara, se hicieron tan distinguido lugar por la valentía de su tono, que desde esta época hasta fines del siglo, la escuela parmesana fué respetada en Italia por las dichas circunstancias.

Por los años que mas Tartini llamó la atencion de la Francia y la Alemania con su nueva escuela de violin, vino á España uno de sus mas sobresalientes discípulos llamado Cristiano Rinaldi; y aunque, segun Teixidor, sobrepujaba en mérito á su maestro, encontró en nuestro suelo á un don José Monalt que le disputó con ventaja la primacia en dicho instrumento; á un don Juan Estevan Isern, don Felipe Monreal, don Juan de Ledesma y don Francisco Guerra, con quienes igualó en mérito de ejecucion; y mas tarde la celebridad de Pascual de Juan, vulgarmente conocido bajo el nombre de Carriles, y la de don Felipe Libon aventajaron á todos en la escelencia del tono.

En la flauta, ninguno de los estranjeros à quienes Fer-

(1) La primera escuela de violin digna de alguna atencion se deba á Lulli. En ella, se formó Corelli, perfeccionándola de una manera tal, que escitado Lulli por unos celos vehementes, lo mandó desterrar de Francia valiéndose para ello del prestigio que gozaba en la corte.

nando VI premiaba con tan pródiga mano, pudo superar al distinguido profesor y compositor don Luis Mison, ni á don José Rodil, don Francisco Mestres, y don Juan Lopez. En la trompa y el clarin nadie aventajó al valenciano don Felipe Crespo; y en el oboe tuvo España tan sobresalientes profesores, en la época á que nos referimos, en los tres hermanos catalanes don Juan don José y don Manuel Plá, que fueron disputados en las cortes estranjeras por su sin igual mérito. Don Juan Plá, causó un fanatismo en la inteligente corte de don Juan V de Portugal. Don José Plá, despues de haber viajado por Francia, Inglaterra y Alemania, entró al servicio de Carlos Alejandro, duque de Witemberg, en la época en que Jommelli, como director de la música de este príncipe, habia reunido los mas sobresalientes profesores de Europa, siendo tan grande el mérito de Plá en el oboe, que muerto á los pocos años en Stutgard, el gran duque, segun Teixidor, no se contentó con hacerle los mas suntuosos funerales, sino que lo mandó enterrar en su mismo panteon.

Superior á sus dos hermanos era don Manuel Plá en el oboe, y mucho mas como compositor, por lo que se desprende del siguiente párrafo de Teixidor: « Fué don Ma- « nuel Plá á mas de eminente profesor de oboe, un esce- « lente clavicordista, y un sobresaliente compositor de mú- « sica instrumental y vocal, sagrada y profana; como lo « acreditan sus sinfonías, conciertos, trios, duos, salmos, « misas, *Salve Regina, Stabat Mater*, zarzuelas, serena- « tas, oratorios sacros, tonadillas, villancicos, arias, « cantadas, etc. en español; escenas las mas principales « de todas las óperas de Metastasio, con algunos melo- « dramas enteros tanto serios como bufos; y lo que es mas, « hombre de una fecundidad tan en sumo grado eminen- « te, que ponia en música solo con leer la poesía, cual-

«quiera escena; y que, segun nos han informado facul-
«tativos de mucho mérito y probidad, se sentaba al cla-
«ve, y de repente aplicaba las melodías y armonías mas
«adecuadas á cualquiera clase de conceptos, cantándolas
«y ejecutándolas con primor.»

Con respecto á cantores, si no hemos tenido á un Farinelli, porque este profesor puede llamarse un fenómeno musical de los que suelen aparecer uno en cada siglo, sin tener escuelas de canto, y limitándonos á Madrid en la época á que nos referimos; don Narciso Alonso, tiple; don Ignacio Ribero, contralto; don José Ricarte, don José Perez, don Felipe Herranz, don Francisco Barreda, don Manuel Fernandez y don Manuel Rico, tenores; don Antonio Montañana, don Antonio Carmona, don Miguel Martinez, don Francisco Gomez y don Antonio Macias, bajos, nada tuvieron que envidiar á los cantores italianos que habia en la corte, ni en conocimientos músicos, ni en calidad de voz.

El curso de esta historia nos dará á conocer los maestros compositores españoles residentes en España, que sobrepujaron con sus obras á los estranjeros favorecidos por las cortes de Felipe V y Fernando VI.

Para que los espectáculos lírico-dramáticos produzcan el mayor efecto, indispensablemente necesitan de la proteccion de los gobiernos y mucho mas de la de los soberanos. Sin estas circunstancias, no pueden dichas diversiones ser revestidas de toda la magnificencia y lujoso aparato que requieren, para atraer y fascinar por medio del maravilloso conjunto que forma la ilusion y produce el fanatismo: porque á mas de los cuantiosos capitales que para ello se necesitan, necesitan tambien del prestigio que dan las clases elevadas á la mayor brillantez de una escogida reunion.

Nuestras funciones lírico-dramáticas, careciendo del apo-

yo y proteccion necesarias por parte del poder, carecieron del prestigio de un crecido número de familias que creian ridiculizarse no siguiendo las costumbres y modas cortesanas, propensas siempre á separar sus gustos de la mayoría de los gustos nacionales para diferenciarse de los mas. Convertidas dichas funciones en pasatiempo del pueblo, que aunque mucho en número es poco en resultados nutritivos para el objeto, fueron mal interpretadas en general por cantantes y actores de escaso mérito; ejecutadas en edificios raquíticos y mal acondicionados; vistas con decoraciones pobres, mal pintadas y sin novedad alguna; vestidas con mezquindad; alumbradas con escasez; adornadas de bailes insulsos y comparsas ridículas; y no sirviendo sino para divertir, porque no podian interesar de semejante modo, desaparecieron, no avergonzadas por ser vencidas en noble lid artística, sino ahuyentadas por la miseria de sus galas, y el poco amor patrio de los gobernantes.

Esta fué la causa de que la grandeza de nuestro teatro lírico en tiempo de Felipe IV, se viese reducida en los de Carlos II, Felipe V y Fernando VI, al deplorable estado en que nos la presenta el *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid*, en su tomo 12, año de 1787 (1).

(1) Las tonadillas, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran un *cuatro* que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa á bajo, vestidas de corte, á lo que llamaban *Tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexion, pero alegres ó con agudeza y gracia. La graciosa cantaba la primera copla; las demás lo hacian alternativamente, y por último, cantaban todas juntas. Despues se cantaron ya á *duo*, y mas despues á *cuatro*. A este género de tonadas le llamaban *baile de bajo*, porque acompañaban á las voces una guitarra y un violon. — Por los años de 1749 ya se añadió á cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos, imitando algun sonsonete ó voces nuevas de chiste, como se observa en las piezas de este género intituladas: el *Galapaguito*, la *Enfermedad de Plasencia*, el *Reló de San Fermin*, el *Herradorcito*. etc. Los compositores de estas piezas eran don Francisco Coradini, don José Nebra, don Manuel Ferreira, y don Antonio Guerrero.

En el año de 1745, vino á la Compañia de la Parra, que hoy es de Manuel Martinez,

Empero si bien la aristocrática sociedad española siguió la aficion de sus monarcas, el público en general no participó de los mismos pensamientos; puesto que segun dice nuestro buen amigo don Juan Diana (1), aunque las óperas italianas eran representadas en el Buen Retiro con tanta ostentacion de trajes, luces y decoraciones, y el precio de entrada el mismo que el de los teatros públicos, cuyo producto se destinaba para objetos piadosos, llegó á ser tan escasa la concurrencia á tales espectáculos, que el rey mandó á varias personas de su servidumbre al Prado de San Jerónimo, donde acostumbraba á pasear la gente, a que, de grado ó fuerza, llevasen el número suficiente de personas para llenar las localidades del teatro que se hallaban vacías; teniéndose que repetir en varias noches esta manera original de atraer espectadores.

Aficionado como ha sido siempre á la música el pueblo español; acostumbrado á oir buenas composiciones, tanto sagradas como profanas; y con un instinto particular para inventar cantos melódicos llenos de ternura y sencillez, como lo prueban nuestros ricos cantos populares, no debia ser el *gusto poco fino de los madrileños á la verdadera ópera,* como hemos leido en un impreso (2), el que los retrajese de no querer asistir á los espectáculos líricos de la corte de Fernando VI, sino el que en ellos no oian la ópe-

un actor músico llamado Josef Molina, el cual ayudándose con su guitarra, avivaba estos juguetes; entre ellos fué célebre el del *Entremoro,* que compuso en el año de 1746, y cantó en los *Autos sacromentales*, añadiendo por estribillo al fin de cada copla de este modo:

Entra moro, sale moro, tiriraina.
El salerito, la cincha y la alabarda
Y el borrico para traer aguo.

Alborotó tanto esta simpleza, que no habia persona en la corte que no lo cantase, lo cual dió al espresado Molina el apodo de *Entramoro* que no perdió hasta su muerte, por mas que procuró desterrarle con una tonadilla intitulada *Yo no soy entramoro.*

(1) *Memoria histórico artística del teatro Real de Madrid.* Pág. 22.

(2) *Gaceta musical* del 25 de Mayo de 1856

ra *verdaderamente* nacional, como lo ha deseado siempre, y la tendria, sin envidiar á ningun otro pais, si proteccion del gobierno hubiera habido, y mas españolismo en los profesores y poetas.

Los espectáculos lírico-dramáticos llamados generalmente *ópera*, los tuvo España antes que ningun otro pais Entre los de canto solo, ó mezclada la declamacion con el canto, dió la preferencia á estos, y estos fueron su verdadera *ópera* nacional. La fria acogida de composiciones estranjeras que cifraban la principal parte de su mérito en la mayor ó menor ajilidad de un cantante, en el lujoso aparato escénico, y en palabras ininteligibles y por consiguiente inaceptable para la mayoría de los espectadores que no sentian con ellas todos los afectos que la música sublimiza; no debe llamarse *poco gusto de los madrileños á la verdadera ópera,* sino mucha aficion á oir obras de música con el hermoso idioma castellano, prefiriendo las pobres composiciones españolas á las suntuosas italianas, sin que por esto dejasen de conocer el mérito respectivo de unas y otras.

No se nos quiera rebajar tanto, ni hacernos aparecer tan ignorantes y atrasados en el arte. Si desde la época que venimos relatando, no hemos sido mas que unos copiantes de las doctrinas y escritos estranjeros; no ocultemos el porqué de esta rutina, y hagamos las escepciones que con justicia debemos, siquiera por respeto á nuestros antiguos maestros, à nuestra patria, y á los muchos españoles que pensaron de distinto modo que se les ha querido hacer pensar, y ahora hacernos creer.

Echase tambien la culpa á los clérigos maestros de capilla de que no progresasen en el siglo XVIII la ópera española y la zarzuela; y si bien en parte hay razon para ello, tanto por un resto de fanatismo religioso, cuanto

por el estado deplorable del teatro español, las composiciones en idioma vulgar ejecutadas en las iglesias, nos dan á conocer que no fueron dichos maestros la principal causa, sino la poca proteccion de los reyes y gobiernos españoles á nuestros artistas y espectáculos de este género; puesto que las composiciones lírico-teatrales que no se cantaban en idioma estranjero, eran miradas casi con desprecio por la alta clase de la sociedad.

Estos son hechos tan verdaderos, por desgracia, que aun en nuestros dias, hemos visto fundarse un conservatorio nacional y pagado por la nacion, en el cual se enseñaba á cantar en italiano: hemos visto dedicarse muchos de nuestros maestros compositores á poner en música libros italianos, para ser ejecutados algunas veces por cantantes españoles; y hemos visto á media docena de jóvenes, resucitar la zarzuela sin proteccion ni premio y á costa de sacrificios penosos, en medio de una guerra cruenta por una no pequeña parte de los llamados padres del arte, y un no pequeño número de españoles.

¿Qué hicieron la Francia, la Alemania y aun la Inglaterra para el encumbramiento de su música? Si bien admitieron la ópera italiana, tambien fomentaron la música nacional creando conservatorios verdaderamente nacionales: protegieron con decision sus teatros líricos, y muchas de sus obras dramáticas superaron á las italianas en la combinacion y mérito do la música; y llegaron á tener ópera nacional, á pesar do la rudeza de sus idiomas tan poco á propósito para ello. ¿Qué han hecho los maestros compositores de tales países? Escribir primero en su idioma, despues en el idioma del pais en que se encontraron, y vueltos á sus lares patrios, hacerlo en la lengua de sus hermanos, para que estos pudieran apreciar sus adelantos y la nacion aumentara su gloria. Hayden, Mozart, Bethoven, We-

ber, Rameau, Handel, Gluck, Gretry, Meyerbeer, Auber, y otros muchos grandes compositores, son testigos de esta verdad. ¿Qué hemos hecho nosotros? Respondan los que nos crean demasiado apasionados por nuestra patria y por nuestros artistas, y la memoria de Martin, Gomis, Aguado, Sors, Manuel García, Lorenza Correa, y tantos otros profesores, les contestarán defendiendo nuestras palabras.

¿Podrá decirse que han tenido mas aficion los estranjeros á los espectáculos lírico-teatrales que nosotros? No. Aquellos teatros, sin el apoyo y subvencion de sus gobiernos, no hubieran podido existir: los nuestros, sin ese apoyo, sin esa subvencion, antes al contrario, con trabas, contribuciones, impuestos particulares, y desprestigiados por cierta parte de la sociedad, se han sostenido, y en ellos ha habido siempre música, mas ó menos buena, mas ó menos bien ejecutada. No se han visto las partituras españolas encuadernadas en terciopelo con adornos y chapas de plata en que estaban incrustadas las armas reales, como aun deben conservarse algunas italianas en los archivos del real palacio; pero sí aplaudidas y popularizadas, y aun hoy mismo oidas con gusto siendo mal ejecutadas y pobremente presentadas, apesar de que haya español que haga de la palabra *tonadilla* la definicion de *la noble música envilecida, rebajada, y puesta en caricatura* (1); sin tener presente que muchas de ellas las escribieron Nebra, Mison, Gutierrez, Martin, Laserna, Galvan, Guerrero, Castel, Rosales, Esteve, Moral, y otros maestros dignos del mayor respeto y veneracion.

Rubor nos causa estampar ciertas palabras escritas en nuestro idioma por quien tal vez se llame español y enten-

(1) Periódico titulado *La España musical* perteneciente al 20 de setiembre del año de 1852.

dido en el arte. No queremos comentarlas porque seria ponerlas en un lugar que no merecen: pero sí darles un mentis solemne, presentando algunos ejemplos de lo que eran las tonadillas en el siglo XVIII, para que el hombre imparcial sea de la nacion que fuere, aprecie en su justo valor el mérito de nuestros maestros, aun en juguetes como los que nos ocupan y en el estado en que se hallaba nuestro teatro, comparándolos con muchas de las óperas italianas de la misma época tan encumbradas y protegidas (1).

Todas las seducciones del drama lírico italiano, tienen por fundamento, por causa primitiva, esencial é indispensable, el libro poético de una armoniosa simetría y de una cadencia perfecta. Sobre esta base colocaron los maestros italianos sus melodías y acordes, y sus concepciones fueron perfectas, porque los airosos pliegues del ropage, sin ocultar la belleza del modelo, formaron el conjunto que constituye la sublimidad del arte. Sin la buena base poética, fundamento indispensable del drama lírico ¿puede llamarse á las melodías de las *tonadillas*, música envilecida y rebajada, cuando no habia poetas que quisieran escribir en su idioma otras obras mejores? ¿No han hecho nuestros compositores esfuerzos casi sobrehumanos, escribiendo sobre versos pésimos y obras sin mérito ni proporciones dramáticas, para conservar la nacionalidad de nuestra música ultrajada y desprestigiada por nosotros mismos? Si hubo descrédito para la nacion española en las *tonadillas* ¿quiénes fueron los culpables, los músicos ó los poetas? ¿En quiénes hubo mas patriotismo y conocimientos, en los poetas ó en los músicos?

No cabe la menor duda que si sobre una buena poesía se puede escribir mala música, á unos malos versos es ca-

(1) Véanse en las láminas los números 1, 2 y 3.

si imposible ponerles buena melodía: y sin embargo, los compositores españoles lo hicieron, porque los buenos poetas se revelaron contra el teatro español, adoptando por modelo las concepciones francesas; y como despreciaron todo lo nuestro tanto lírico como dramático, escribieron la letra de las *tonadillas*, los mismos cómicos que las habian de ejecutar, con escasas escepciones.

Franceses, digámoslo así, nuestros poetas, ¿qué producciones melódicas podian componer cuando tan distantes se hallaban las francesas de serlo, y cuando por imitarlas perdió nuestra poesía su armoniosa cadencia, su sencillez, su puro estilo, y su sentimiento natural?

I Francesi hanno orecchie di corno, dice Castil-Blazze, haciendo referencia á un proverbio casi europeo, añadiendo, que el oido de los franceses no se ofende en manera alguna con la espantosa dureza de las palabras y de las sílabas, ni de las cacofonias, ni de las desafinaciones que levantarian á toda una poblacion acostumbrada á un buen acento poético. «En un pais (Francia), continúa diciendo dicho autor, donde el mecanismo de los versos es «aun desconocido, el público debe ser insensible á la ca«dencia poética. Cancion, cántiga, ó romanza, todo lo es«tropea. No es estraño ver en un teatro las atrocidades «prosódicas con las que se ha nutrido desde su infancia, «que se complazca en escucharlas, que no conozca lo que «debe ser, y que no comprenda que pueda hacerse de «mejor manera. Sin embargo, este instinto, que sus es«tudios universitarios no han podido destruir, le han he«cho confesar que la música francesa es bastante grata, «pero que la italiana, es deliciosa, encantadora, y tiene «un atractivo secreto que arrastra. Este encanto y este «atractivo, es el ritmo, la cadencia del poeta, la feliz dis«tribucion de las palabras, de los acentos, que preparan,

«diseñan, decoran y sostienen el edificio armónico» (1).

Esto dice un francés, y justo es creerlo. Y si tuvimos por modelo para nuestro teatro las obras francesas, mal pudieron sus imitadores y traductores escribir libros poéticos dignos de ponerse en música, ni nuestros maestros obras completas, cuando les faltaban las palabras y el interés de la accion, que forman el complemento mágico del drama lírico.

Sin versos escribieron nuestros compositores su música; sin palabras que espresaran algun sentimiento crearon sus melodías; sin argumentos que interesaran hicieron sus conbinaciones armónicas; sin cantantes, ni orquestas, ni proteccion del gobierno, de la alta clase y de la literatura, se lanzaron á poner en escena sus producciones, que aun hoy se escuchan con gusto, para sostener en lo posible la inevitable ruina del teatro lírico español. ¡Y todavía hay quien se atreva llamar á la música de las *tonadillas*, música envilecida, rebajada y puesta en caricatura! Semejantes escritores son los que se rebajan y ponen en caricatura, sino ante los detractores de nuestros conocimientos, ante las personas sensatas de todos los paises.

La pintura de nuestros sentimientos se llama *espresion*, la de los afectos sumisos á nuestros sentidos *imitacion*: cuanto mas imite y esprese la música, mayor será el mérito de la pintura. ¿Y qué mérito puede tener esta sin las palabras que son en la música el hilo magnético que nos conmueve y fascina? Será dicha pintura agradable al oido, como la del lienzo á la vista, pero nunca podrá hacer sentir á el alma. Si la espresion musical no está ligada á la espresion prosódica de una lengua inteligible, no puede haber música espresiva; por esto dice Quintiliano, que la natu-

(1) Theatres Liriques de Paris. L opera Italien.

raleza nos ha hecho sensibles á la melodía, porque dá mas fuerza y sentimiento á los afectos espresados con las palabras.

El idioma nativo de un pais es el que ha dado á la música todo el valor é importancia que en sí tiene, fijando á las melodías sus formas especiales en cada pais distinto.

Los climas mas fértiles y templados y los paises mas ricos, variados y pintorescos, han sido los mas poéticos, y por consiguiente los mas músicos; y la música y poesía compañeras inseparables, participando de la belleza de su suelo, han espresado en deliciosa armonía el conjunto sublime de la naturaleza con mas galanas formas y encantadoras melodías, cuanto mas dulce y espresivo ha sido su idioma. Por esto fue nuestra patria la reina de la música y la poesía; por esto en ella los griegos, fenicios, latinos, godos y árabes, aumentaron los raudales de sus concepciones y las mejoraron, y nos dejaron la variedad y sencillez de sus cantos, que enriquecieron al mismo tiempo nuestra lengua y nuestra música.

¿Que hemos hecho, pues, de tanta riqueza? Perderla. ¿Qué hemos hecho de nuestra hermosa lengua, tan llena de armonía, tan variada en sus retumbantes y sonoras frases, y tan galana con su pompa oriental? Los poetas pervertirla con sus galicismos: los compositores abandonarla por su servil imitacion á las composiciones italianas.

La lengua castellana, como dice D. Eugenio de Ochoa (1), reina de las lenguas vivas por su naturaleza gloriosa y robusta al mismo tiempo: suave en ciertos casos como el idioma italiano; enérgica en otros como el aleman y el inglés; llena de pompa y majestad, de giros orientales y latinos; severa, exacta, religiosa; prestándose admirablemen-

(1) El Artista. Tomo II. pag 52.

te en Mariana al tono grave de la Historia. en Calderon á la sublimidad de la poesía, en Villegas á la italiana dulzura del Idilio, y en Quevedo á la mordacidad picaresca de la sátira; fué despreciada para la música por el capricho de nuestros soberanos, por la adulacion de los cortesanos, y por el poco amor patrio y escasos conocimientos literarios de algunos de nuestros maestros compositores, que no queriendo perder su prestigio entre cierta clase de la sociedad, sacrificaron á su interés particular la hermosa nacionalidad del arte (1).

Pero no fueron ellos solos los culpables, no: tambien los literatos y poetas de aquel tiempo abandonando su idioma por estudiar el francés, y queriendo dar á sus obras una originalidad importada, no escribieron, como dice Feijóo, una sola composicion poética que fuese juntamente natural y sublime, dulce y eficaz, ingeniosa y clara, brillante sin afectacion, sonora sin turgencia, armoniosa sin impropiedad, corriente sin tropiezo, delicada sin melindre, valiente sin dureza, hermosa sin afeite, noble sin presuncion y conceptuosa sin obscuridad.

(1) Nuestro insigne poeta don Tomás de Iriarte en su *Poema de la música* canto V. haciendo referencia á la música española se espresa en estos términos.

Yo sola, (prorumpló la poesía),
Yo sola basto á perpetuar la fama
de aquella predilecta hermana mia
En el jocoso ó en el serio drama;
Pues si fuera de Italia me desvelo
En buscar un leguaje
Que á todos para el canto se aventaje,
En el hispano suelo
Le encuentro noble, rico, magestuoso,
Flexible, varonil, armonioso:
Un lenguaje en que son desconocidas
Letras mudas, oscuras y nasales;
Y en que las consonantes y vocales
Se hallan con órden tal distribuidas,
Que casi en igual número se cuentan;
No como en las naciones
Del Septentrion que ofuscan y violentan
De las vocales los cantable sones.
Multiplicando tardas consonantes:
Lenguaje, en fin, que ofrece
En sus terminaciones
Los agudos, y breves abundantes,
Y de esdrújulos varios no carece.
Mas si en ciertos vocablos algo dura
La gutural pronunciacion parece,
El buen cantor la espresa con dulzura;
Y evitar su frecuencia
Es al poeta fácil diligencia.
Yo, pues, con tal idioma
Haré que la española melodía
Vaya envidiando menos cada dia
La de Florencia y Roma;
Y que admirando gracias del toscano,
Gracias tenga tambien el castellano.
Yo haré por otra parte,
Que vivan en mis odas y canciones
Los que su afan dediquen
A propagar de tan difícil arte
Las raras perfecciones;
Y que mis justas sátiras critiquen
A los que sus bellezas desfiguren.
Y porque los preceptos de esta ciencia

«En España no hay que buscar un poeta, continúa Feijóo, porque está la poesía en un estado lastimoso. El que menos mal lo hace (exceptuando uno ú otro raro) parece que estudia en como la ha de hacer mal. Todo el cuidado se pone en hinchar el verso con hipérboles irracionales y voces pomposas: con que sale una poesía hidrópica confirmada, que da asco y lástima verla. La propiedad y naturalidad, cualidades esenciales, sin las cuales, ni la poesía ni la prosa jamás pueden ser buenas, parecen que andan fugitivas de nuestras composiciones. No se acierta con aquel resplandor nativo, que hace brillar al concepto; antes los mejores pensamientos se desfiguran con locuciones afectadas: al modo que callendo el aliño de una mujer hermosa en manos indiscretas, con ridículos afeites se le estraga la belleza de las facciones.»

En este estado se hallaba nuestra poesía y música, por las razones demasiado repetidas en esta obra, por demasiado dolorosamente verdaderas, cuando nuestras tonadillas se crearon.

Y ahora bien. ¿Qué frutos ha producido la música italiana entre nosotros? ¿La hemos tomado por modelo para los adelantos de la nuestra? No: la hemos querido imitar servilmente, y muchas veces la hemos parodiado. ¿Han llegado los espectáculos líricos italianos á popularizarse, haciendo sentir á todas las clases de la sociedad los afectos de que es capaz la música? No: entretienen á la generalidad, por moda, mas no la conmueve, porque no entiende las palabras que dan carácter y espresion á las melodías. El público, en general, asiste á tales espectáculos, mas

En las memoria de los hombres duren,
Los cantaré con métrica armonía
Que llegue de la tierra á los estremos
Así con amistosa competencia
«Música y poesía
En una misma lira tocaremos.

Mal paradas dejaron los poetas y compositores españoles, las patrióticas esperanzas de Iriarte.

por el mérito del cantor ó cantores ejecutantes, que por el de la composicion música; mas por gozar de la conbinacion de los sonidos, que por la belleza de la poesía y situaciones de la accion, vida del drama lírico; mas por regalar el oido que por halagar el sentimiento.

¿Y son estas todas las condiciones que debe abrazar el drama lírico? No. La primera y principal es la inteligencia de las palabras, para que por ellas puedan producirse los afectos de espresion é imitacion en el corazon de los oyentes. Sin este requisito, el drama lírico es un cuerpo sin alma.

Habrá quien diga que la música no conoce patria, que su idioma es universal, y que en el corazon humano la buena conbinacion de los sonidos produce los mismos efectos en todas partes. Pero estas son teorías mas bien para leidas, que para verlas en práctica. La variedad de las costumbres, y el carácter de las naciones, tienen sus diferentes modos y maneras de espresar sus pasiones; y el canto de dolor en los salvages, tal vez nos haria reir, como el de alegría en los turcos nos hiciera llorar. No estamos en este caso con respecto á la música italiana, que puede decirse es la nuestra por las razones alegadas en otro lugar de esta obra; pero sí con respecto al idioma espresado por tales melodías, ininteligible á la mayoría de los españoles, y por consiguiente, incapaz de hacerles sentir lo que á los italianos.

El Florentino Lulli dejó su patria por la francesa, enriqueciendo con la música de su pais nativo, la de su pais adoptivo; pero si llegó á connaturalizarla en Francia, no fué por el mérito de ella, sino por las palabras en idioma francés inteligibles para todos. ¿Y quién hizo mas por la música nacional, Lulli poniendo melodías á la letra francesa, ó Quinault escribiendo versos para la música llamada

italiana? Sin disputa alguna Quinault, pues tuvo que alterar su idioma para dulcificar su dureza y poder mejorar las melodías de su país, sufriendo con resignacion las crueles críticas de los literatos de su tiempo, á fin de legarle á la Francia despues el drama lírico nacional.

Nosotros no solo despreciamos la sencillez natural de nuestras expresivas melodías con nuestro puro y rico idioma por adoptar unas y otro de la nacion italiana, y las maestras obras dramáticas por las francesas copiadas de las nuestras, sino que aun hoy ridiculizamos á los que en aquel tiempo de servil imitacion, de poco amor patrio, y de punible decadencia por tales motivos, quisieron sostener la antigua gloria española, luchando con honor contra tantos elementos poderosos reunidos, sin recursos ni proteccion, y sin esperanzas para sí de premio y de recompensa.

¡Todo el patriotismo que nos falta para la proteccion y fomento de nuestras ciencias y artes, nos ha sobrado siempre en política, donde con menos, hubiéramos tenido bastante!

CAPÍTULO XXV.

Arreglo de la real capilla.—Sus pocos resultados.—Creacion de la plaza de vice-maestro.—Don José Nebra ocupa dicha plaza.—Dictámen pedido á Nebra.—Resultados satisfactorios en el nuevo arreglo.—Nuevas constituciones.—Método y gobierno del coro.—Reglamento y planta de los profesores de música.—Creacion del coro de canto llano.—Aprobacion de la tabla de asistencias.—Mérito y composiciones de Nebra.—Salve compuesta por la Reina doña Bárbara.—Obras de Nebra.—Carácter de este profesor.—San Juan, Torices, Hernandez, Remacha.—El Padre maestro Pedro de Ulloa.—Don Francisco Valls.—Disputa llamada de Zamora.—Introduccion á la gran obra inédita de Valls, titulada: *Mapa armónico práctico.*—Ejemplos para espresar en música los afectos.—Otros de instrumentacion.—Don Gregorio Santisso Bermudez.—Su dictámen sobre el *Mapa armónico.*—Maestros españoles.

Preciso era tuviese un fin el estado de deplorable abandono en que se hallaba la real capilla de música de Fernando VI, y el patriarca cardenal Mendoza se encargó de ello.

Sabido es que la mayor parte de nuestros profesores en aquella época recibieron su educacion musical en los conventos, colegiatas ó catedrales, por cuya razon debian estar acostumbrados al decoro y circunspeccion que se debe al santo templo católico: y componiendo el mayor número de los profesores de la real capilla, italianos, franceses y aun alemanes, sin duda alguna estos fueron los que dieron lugar á las determinaciones que se tomaron por los escándalos ocurridos en ella (1).

Por un decreto del cardenal Mendoza, se mandó á todos los profesores que componian la capilla de S. M., estuviesen en el coro con el silencio y recato debido, sin perturbar ni divertirse unos á otros con superfluas conversa-

(1) Profesores extranjeros que se hallaban en la real capilla en la época á que nos referimos: Corselli, Giovannini, Bufalini, Galienni, Canovay, Luchoti, Bertolnci, Porreti, Fleury, Alberic, Millorini, Geminiani, Terri, Perelli, Jacco, Landini, Marquesini, Sebatini, Bonfantti, Philipis, Dalp, Cavazza, Sarrier, Pricrant, y Scheffler.

ciones, ni leyendo papeles impropios de tan sagrado lugar. Se prohibió, al mismo tiempo, el que entrasen en dicho coro con capas, redingotes, botines y otros trajes que no fueran decentes, dejando los abrigos á la entrada como se practicaba anteriormente. Se encargó al maestro de capilla, ó en su ausencia al sacerdote mas antiguo, que gobernase el coro, y al puntador, el cuidado y celo por la observancia de lo mandado; ordenando que al contraventor se le apuntase como no asistencia, y si alguno ó algunos eran causa de que otros incurriesen en falta notable al culto, se diese cuenta de ello, para imponerles el condigno castigo (1).

(1) Decreto: Habiendo llegado á nuestra noticia que en el coro de la real capilla de S. M. no se guarda por los individuos músicos de ella, aquel silencio, compostura y reverencia que es debido á tan sagrado lugar, de lo que se ha seguido, y sigue nota de escándalo; y tocándonos como á capellan mayor de S. M. el providenciar de remedio conveniente para evitar tan grave desórden: Mandamos á todos los individuos músicos que tuvieren ejercicio en el coro, así en comun, como en particular, que estén en él, con el silencio y recato debido, asistiendo cada uno á lo que fuere de su obligacion, sin perturbar ni divertirse unos á otros con conversaciones superfluas, ni leyendo papeles que no sean del ministerio; y del mismo modo impedimos, que los elesiásticos cantores se pongan á rezar en dicho coro al tiempo que es hora de empezarse la funcion, y menos durante esta, para que así estén todos con la atencion y puntualidad debida al cumplimiento del servicio: prohibimos tambien y ordenamos; que ninguno de los individuos músicos entren en el coro con capa, redingot, botines, ni con otro traje que no sea decente, pues cuando les precisare á usar de alguno de estos por el mal temporal, tendrán entendido, que los dejarán para entrar en él, como se practicaba antes, y es muy debido á la compostura y modesta decencia con que deben estar todos en aquel lugar sagrado, y mucho mas en las funciones que concurre la circunstancia de formarse el coro de música en la capilla mayor de San Gerónimo, donde le autoriza la real vista de SS. MM. y AA.: finalmente, mandamos, que todos guarden silencio, respeto y reverencia debida, y que asimismo que estén en pié todas las veces que sea ceremonia, segun lo dispuesto por la Santa Madre Iglesia, siguiendo en todo lo que ejecutaren los capellanes de honor de S. M. cuando se hallen presentes; y no estando, sigan y observen el ejemplo del maestro de capilla, y en su defecto el del ministro sacerdote mas antiguo que gobernase el coro por ausencia de este, ú otro cualquier motivo: á los cuales como asimismo al puntador, ordenamos y hacemos especial encargo de que cuiden y celen por la observancia de todo lo aqui espresado, en inteligencia, de que al que contraviniere en solo alguna cosa de las que llevamos prevenidas, dicho puntador le puntará del mismo modo que si no asistiera: y si alguno ó algunos fueren causa de que otros incurran en lo mismo, y se siguiere de esto falta notable al culto, nos dará luego cuenta de ello, para imponerle la multa que nos pareciese conveniente por la primera vez, y por la reinciden-

Poco ó nada se adelantó con dicho decreto, puesto que estando casi siempre la corte en los reales sitios, y siendo poca la asistencia de Corselli á la capilla, no quisieron exponerse á la animosidad de los favorecidos extranjeros, ni el sacerdote mas antiguo ni el puntador; y no dando estos cuenta á Mendoza de lo que pasaba, siguieron ejecutándose las obras del mismo modo, y los profesores con el mismo poco respeto.

Por real decreto de 23 de mayo de 1749 fué aprobado un nuevo reglamento para el gobierno de la capilla real; pero tampoco dió resultados el mejoramiento de las funciones en que la música tenia parte; porque las composiciones casi siempre eran las mismas, y el abandono en la direccion de ellas continuaba en el mismo estado, por el descuido y poca energía del maestro Corselli, y la ninguna subordinacion de los profesores, sabiendo habian de quedar impunes sus faltas.

Llegó Mendoza á conocer de donde provenian los pocos adelantos que se habian logrado en el trascurso de cuatro años para el mejor buen éxito de las funciones religiosas; y habiéndose informado de las cualidades que adornaban á don José Nebra, tanto en conocimientos científicos como en fuerza de carácter, con el apoyo del Marqués de la Ensenada, logró llevar á feliz término su propósito, y consiguió lo que tanto deseaba y reclamaba el decoro de la capilla de S. M.

Créase la plaza de vice-maestro de dicha capilla y vi-

cia, quedarán reservadas á Nos, otras providencias que en su vista, fueren conducentes. Y para que tenga efectivo, y puntual cumplimiento todo lo referido, y no se alegue ignorancia alguna por dichos individuos músicos: Mandamos á los furrieres de la real capilla, que á cada uno de ellos haga saber este nuestro decreto sin esceptuar á persona alguna de cuantas tienen servidumbre en el coro, y ejecutado, le pasarán original, al puntador para que en cumplimiento de lo que va ordenado, proceda á su observancia con la exactitud que debe. Dado en el real sitio de San Lorenzo á 19 de noviembre de 1747.—El cardenal Mendoza

ce-rector del colegio de niños cantores con la dotacion de catorce mil reales anuales, y nómbrase para su desempeño á Nebra, sin perjuicio de continuar en el cargo de organista principal. Y como en aquel tiempo no se permitia á ningun criado de S. M. ni á los que gozaban renta por la real Hacienda disfrutar dos sueldos á la vez, se le señala á dicho profesor una pension de seis mil reales sobre el sueldo que ya gozaba, en vez de los catorce mil que á la nueva plaza correspondian (1).

Reservadamente pídesele á Nebra su dictámen sobre las obras de música útiles que se podian adquirir para el culto de la real capilla, y á fin de que pudieran ser bien custodiadas, se le encarga diga en qué parajes podrian ponerse unos estantes cerrados para formar el archivo de ellas (2). Nebra dá su parecer sobre el segundo punto, re-

(1) Real decreto creando la plaza de vice-maestro de capilla: «Para mas afianzar el Rey, el culto divino de su real capilla, y que en las ocasiones de ocupacion precisa, enfermedad ó ausencia del maestro de música, haya sugeto idoneo que le sustituya en el gobierno del coro, y demás obligaciones anexas al magisterio, ha resuelto S. M. por real decreto de 5 del corriente, crear una plaza de vice-maestro de capilla, y de vice-rector del colegio de niños cantores con catorce mil reales de vellon de sueldo de planta anuales; y ha venido en conferírsela á don José Nebra, por concurrir en él, las cualidades que se requieren para que la sirva puntualmente con la plaza de organista principal que actualmente obtiene: habiéndole concedido al mismo tiempo, seis mil reales anuales de pension en la tesoreria de reales servidumbres además del sueldo que al presente goza. Lo que tendrá V. entendido, como puntador, de la real capilla, para su inteligencia y cumplimiento, y para este mismo efecto le hará saber al maestro de capilla y rector don Francisco Corselli, y á los demás individuos de música, á fin de que todos enterados de esta real resolucion, procuren su puntual observancia como es debido. Dios guarde á V. muchos años. Aranjuez y Junio 7, de 1751.—El cardenal Mendoza.—A don Francisco Ossorio, puntador de la real capilla.»

(2) Decreto del cardenal patriarca de las Indias á don José Nebra. «Queriendo el Rey que las obras de música que hay actualmente, y las que se fueren adquiriendo, y ejecutando por sus maestros, estén con la debida custodia, me dirá V. reservadamente, en qué paraje de la actual capilla, podrán ponerse unos estantes cerrados, donde estén á la mano, y ínterin que concluido el nuevo Palacio se destina en él, pieza correspondiente para formar archivo de estas obras: proponiéndome V. qué clase de estantes podrán hacerse para esta provisional providencia, con todo lo demás que á V. pareciere; como asimismo, las obras útiles que se podrán adquirir de los maestros de capilla de mayor nota, ya sea por compra, ó bien sacando copias, en inteligencia, de que el ánimo de S. M. es que en la capilla haya todas las obras que se necesiten

servándose contestar al primero hasta adquirir las noticias necesarias para el mejor acierto; cuyas noticias no llegó á dar extensamente por evitarse compromisos (1).

Tambien á Corselli, como ya se ha dicho en otro lugar, se le pidió nota de las mejores obras de música eclesiástica que se conociesen; pero solo fué por pura fórmula, puesto que la confianza de Mendoza y Ensenada la tenia don José Nebra (2), y de las obras presentadas por aquel no se compró ninguna.

No pudiendo Nebra evitar el dar su dictámen sobre las composiciones de Falconi; no queriendo tampoco perjudicar á Corselli que las habia comprado, ni ocultar la verdad al cardenal Mendoza, manifestó su opinion del modo siguiente: «Del maestro don Felipe Falconi, es poquísimo lo que he oido, pero don Francisco Corselli podrá informar á V. Ema. del mérito y circunstancias de sus obras. Lo que á mí me parece (por ser lo mas juicioso) es, que al actual maestro don Francisco Corselli, se le satisfaga

para que las funciones del culto divino se ejecuten con la mayor solemnidad y distincion. Dios guarde á V. muchos años. Aranjuez 19 de Junio de 1751.—El Cardenal Patriarca Mandoza.—Sr. D. José da Nebra.»

(1) Respuesta de don José Nebra al cardenal patriarca de las Indias. «Eminentísimo Señor. Satisfaciendo al venarado precepto da V. Ema. digo: Que junto al coro de la real Capilla, hay un cuarto donde están los libros de canto llano, y de órgano, en un estante pequeño, y en el mismo sitio se puede colocar otro mayor para custodiar Misas, Psalmos, y las demás obras que son precisas en el giro del año. Donda me parece que esta providencia se hace mas precisa, es en San Gerónimo, por ser al mayor número de funciones las que se ejecutan en dicha iglesia: y siendo todo interino, con dos estantea decentes, y seguros, se puede subvenir al digno deseo de V. Eminentísima que Dios guarde.—Para adquirir obras de maestros de Capilla insignes que puedan ser oportunas, para que las funciones se ejecuten con solemnidad, y distincion, se necesita tiempo para tomar noticia.—Quedo A. L. P. de V. Ema. para servirle, y rogar á Dios felicite su vida los muchos años que le deseo. Madrid y Junio 21 de 1751.—A. L. P. de V. Ema. su mas atento súbdito—Josef de Nebra.—Emo. Sr. Cardenal de Mendoza.»

(2) Oficio del ministro de Gracia y Justicia al cardenal patriarca de las Indias «Emo. Sr. Ha visto lo que responde Nebra interin que hace exámen de las obras que se deban solicitar. y así parece preciso se pongan por obra los dos estantes, uno para Palacio, y otro para San Gerónimo.—Estos deben hacerse por la casa, y á este fin, y para cuanto vaya ocurriendo en este asunto, será bien que V. Ema. pase la órden que

el importe del papel que ha gastado en la copia de sus obras, desde que tuvo el ingreso en la real capilla, y se continúe en adelante esta gratificacion, para que en ningun tiempo pueda pedir la propiedad de sus obras, y con este pequeño dispendio se logre abolir tan pernicioso abuso: pues teniendo S. M. dotados los copiantes (que es lo mas), con esta providencia en el curso de pocos años, se hará dueño de un grande archivo (1).» De este modo evitó Nebra el compromiso artístico y de compañerismo, comprometiendo á Corselli á que no diera un voto arriesgado sobre las producciones de Falconi, al mismo tiempo que le resarcia en parte los gastos que habia hecho. Mas sin duda Corselli, por no perder lo gastado, recomendó algunas misas, vísperas y completas del dicho Falconi, segun se desprende de la representacion que hizo á S. M. el cardenal Mendoza; (2), aunque ni en los inventarios de los archivos

tieno al Contralor, diciéndole se necesitan de pronto dos armarios y que estos se han de ejecutar en la forma, y con las cualidades que diga Nebra, y que avise al carpintero de la casa se vea con él.—A Nebra prevéngasele por V. Ema. que diga al carpintero como han de ser los dos estantes ó armarios, y las cerraduras, que todo se ha de hacer de su satisfaccion.—Soy de parecer, se diga á Nebra se espera la noticia de las obras que sean necesarias, y á Corselli, que envie el papel ú órden que se le comunicó, que por él vendrá en conocimiento de las diligencias que se hicieron entonces, para saber la pertenencia de las obras de Torres, y en pasando á Madrid, se manifestarán á Nebra las notas de obras que compró Corselli por si conviniere que se tomen para el rey.—He dicho á Gordillo, se necesitan los estantes, y esto, y lo demás que se ofrezca y pida V. Ema. se dispondrá, y mientras pido á Dios le guarde por muchos años. Aranjuez y Junio 22 de 1751.—El marqués de la Ensenada.—Emo. Sr. Cardenal Patriarca de las Indias.»

(1) Oficio de Nebra al cardenal Mendoza fechado en Madrid á 16 de Julio de 1751.

(2) Representacion del cardenal Mendoza á S. M. el rey don Fernando VI.—Señor.—En oficio de 16 de Junio de este año, me participa el marqués de la Ensenada, que deseando V. M. que las obras de música que sirven al divino culto, se mantengan con la debida custodia, ha resuelto V. M. que por ahora, é ínterin se concluye la fábrica del nuevo Palacio, se hagan estantes cerrados donde se coloquen todas las obras que actualmente existieren, y hubieren ejecutado los maestros de la real Capilla desde el incendio del Palacio antiguo, y las que fueren escribiendo conforme su obligacion, costeándose por la real Hacienda el papel que se necesitare, y que así ejecutado se forme inventario, y haga entrega formal al maestro de Capilla con las llaves de los estantes, respecto á que ha de ser de su cargo la eleccion de las obras que segun las clases de las funciones deben cantarse en cada una.—Tambien me participó de

de la real capilla aparecen dichas composiciones, ni por lo que dice Perez en sus *Apuntes curiosos* puede creerse hayan existido, pues se expresa en estos términos: «En punto al maestro don Felipe Falconi, confesamos no haber visto ni oido cosa alguna suya, pero creemos prudentemente, que seria algun Clavista y remendon de arias, en las óperas que en aquel tiempo se hacian para divertir á SS. MM.. y que de aquí le vendria la fortuna de ser maes-

órden de V. M. que supiese yo, si entre las obras que dejó el maestro don José Torres, y compró Corselli de sus testamentarías, hay algunas que sean útiles, y necesarias para la capilla, y si convendrá tomarlas satisfaciendo el coste en que se estimaren, ó que se saquen copias de algunas, ó que sean de otros autores: todo á fin de asegurar el culto divino de la real capilla.—Y en cumplimiento de esta real órden, en la primera parte pongo en la real noticia de V. M. como ya están hechos dos estantes cerrados, segun han parecido á don Jose de Nebra, para el efecto de archivarse en ellos todas las obras ejecutadas desde el incendio del antiguo Palacio: pero para practicarse esta providencia con la formalidad de inventariarse, y hacer cargo de ellas al maestro, se hace preciso que V. M. mande se satisfaga á don Francisco Corselli, el importe del papel que ha gastado de su cuenta en la cópia de todas sus composiciones desde que entró en la capilla, y que esto mismo se ejecuta en adelante con todas las demás que hicieren los maestros como V. M. lo ha resuelto.—Por este medio tan fácil, se logra abolir el pernicioso abuso de que los maestros queden hechos dueños de las obras que componen para el servicio del culto divino, pues teniendo V. M. dotados los copiantes, que es el mayor coste, con esta tan laudable providencia, en el curso de pocos años será V. M. dueño de un grande archivo de música.—Por lo que mira á las obras del maestro don José Torres, que quiere V. M. saber si hay entre ellas algunas que sean útiles y necesarias para la capilla, me informan los maestros, que todas son dignas de la inmortalidad, por la comun aceptacion que se adquirió este célebre autor: pero atendiendo yo á que V. M. solo querrá valerse de aquellas mas escogidas, y útiles para el servicio de las funciones segun el estilo presente, he indagado particularmente, que entre estas obras que compró Corselli de la testamentaría de Torres, hay algunos psalmos de vísperas, un oficio de difuntos, y una misa mas armoniosa que todas las demás: lo cual puede tomarse con alguna otra cosa que parezca necesaria, y tambien, algunas misas, vísperas y completas, del maestro Falconi por lo breves que son; y por esto pueden convenir para alguna ocasion que ocurra; y cuando se tomare de estas, y otras obras, lo mas acertado y de menos dispendio, es tomar la propiedad de las cópias que sacarlas de nuevo, y si V. M. fuere servido de ver por menor todas las composiciones de estos autores, pasaré á manos de V. M. una razon de todas ellas para que en su vista, pueda V. M. resolver lo que fuere mas de su real agrado.—Por si V. M. fuere servido hacer á la capilla con un surtimiento de autores clásicos estrangeros y nacionales de todas las obras que se ofrecen en el discurso del año, hago presente á V. M. la adjunta lista que ha formado Corselli, y que dice será de muy corto coste el hacerse con todas las que se eligieren, disponiendo que vengan en partitura. Lo que espongo á V. M. para que en vista de todo resuelva y mande lo que fuere mas de su real agrado. —Buen Retiro 1.º de Setiembre de 1751.—El Cardenal Mendoza.

tro de capilla con dos mil ducados de renta. Todo lo cual puede creerse así, sin hacer ningun juicio temerario, cuando por no haber hecho nada de atencion, tuvieron que escribir sin cesar el maestro Corselli y don José Nebra, para mejorar el desempeño de las funciones de la real capilla abandonada por tanto tiempo.»

Bien palpablemente queda demostrado el estado deplorable en que se hallaba la capilla real de música antes de pertenecer á ella como vice-maestro el organista Nebra, y el órden que empezó á reinar con las acertadas disposiciones del cardenal Mendoza, aconsejadas por aquel entendido y sabio maestro español.

A pesar del favoritismo estranjero, los resultados satisfactorios del talento de Nebra fueron aumentando su prestigio, y logrando con su laboriosidad y fuerza de carácter dominar de una vez la anarquía desenvuelta entre los profesores de la real capilla. Las sobresalientes composiciones de Nebra estimularon á Corselli, y las obras nuevas de ambos maestros se sucedieron con una rapidez tal, que hubo temporada en que cada dia de capilla se ejecutaba una nueva. Los profesores, con semejante actividad, desempeñaban con gusto é interés sus respectivos cometidos ; la asistencia era puntual , el respeto mayor ; las composiciones cada vez mejores ; su ejecucion cada vez mas perfecta; y en un corto tiempo, la capilla de música de S. M. fué brillante, y sus archivos enriquecidos sin necesidad de obras importadas.

Tan felices resultados animaron al cardenal Mendoza á fijar de una vez el explendor de la real capilla; y teniendo por consejero á Nebra , se empezaron á formar las nuevas constituciones que en lo sucesivo habian de regir en ella : aprobándose por S. M. en 10 de marzo de 1756

el método y gobierno del coro, y en qué dias y horas se habian de celebrar los divinos oficios: marcándose en dicho documento los dias de solemnidad en la misa mayor; en qué festividades debia haber maitines y laudes; las horas menores, las vísperas y completas; la distincion del canto que se habia de observar en los dias de primera y segunda clase, y en los dobles mayores y domínicas; y las observancias y ceremonias que se debian practicar en el coro mientras se estaba en él, y durante la misa mayor.

En 2 de mayo del mismo año quedó tambien aprobado el reglamento ó planta de la capilla de música en esta forma: A mas del maestro y vice-maestro, *cuatro tiples*; don José Felipe, con 18,000 reales anuales; don Cárlos Reyna con 16,000; don Narciso Alfonso con 12,000; y la otra plaza vacante con otros 12,000. *Cuatro contraltos*: don José Pelegrini 15,000; don Pedro Serbelloni, 15,000, la tercera y cuarta plaza vacantes con 12,000 reales cada una. *Cuatro tenores*: don José Canovay con 15,000; don José Perez Ricarte, 14,000; don José Perez de la Torre, 10,000; y la otra plaza vacante, tambien con 10,000 reales. *Tres bajos*: La primera plaza vacante con 15,000; don Joaquin Dacosta 12,000, y la tercera tambien vacante con 12,000 reales (1). *Tres organistas*: don José de Nebra con 16,000; don Antonio Literes con 12,000, y don Miguel Ravaza con 9,000. *Tres bajones*: la primera plaza vacante con 9000; don Justiniano Cantero con 8000; don Rafael Pastor 7000. *Dos fagotes*: don Francisco Bordas con 7000; don Onofre Genesta 7000 (2). *Tres violoncellos*:

(1) Esta plaza se suprimió el año de 1763, para crear las dos de ayudantes de sochantre, cuyas dos plazas fueron ocupadas por real órden de 13 de setiembre de dicho año, por don Antonio Seron y don Lorenzo Bellido: lo cual se hizo á instancia del receptor de la capilla, don Melchor Borruel, y consulta del cardenal patriarca de la Cerda.

(2) Estos fueron los dos primeros fagotes que hubo en la capilla; gozando Bordas una pension de dos mil reales anuales por merced particular de S. M. Fernando VI.

don Domingo Porretti con 12,000; don Antonio Villazno 10,000; don Juan Orri 8000. *Tres contrabajos*: don Bernardo Alberic con 10,000; don Francisco Zayas con 8000; don Cárlos Millorini con 7000 (1). *Doce violines*: don Miguel Geminiani con 12,000; don Gabriel Terri, 12,000; don Cosme Perelli, 10,000; don Pablo Jacco, 10,000; don Francisco Manalt, 9000; don Francisco Landini, 9000; don Antonio Marquessini 8000; don José Bonfantti. 8000; don Felipe Sabattini 7500; don Francisco Fayni, 7500; don Estéban Isern, 7000; don Francisco Lenzzi, 7000. *Cuatro violas*: don Juan de Ledesma, 7500; don Francisco Guerra, 7500; don Manuel Dalp, 7000; don Felipe Monreal, 7000. *Oboes y Flautas*: don Manuel Cavazza, 12,000; don Francisco Mestres, 10,000; don Luis Mison, 9000; don Juan Mestres, 8000 *Dos clarines*: don Felipe Crespo, 10,000; don Antonio Sarrier, 10,000. *Dos trompas*: don Jose Princraut 9000; don Antonio Scheffler, 9000. *Dos copiantes de música*: don José Lombart, 5000; don José Santiso, 3000 (2). *Puntador*, don Francisco Ossorio, 6000. *Afinador de órganos*: don Pedro de Hibornia y Chavarria, 2200 (3). *Barrendero y entonador*: Francisco Caso, 5000 (4).

A continuacion de esta nueva planta, se pusieron cinco artículos concebidos en estos términos:

Artículo 1.° Siendo el ánimo de S. M. conceder á

(1) La tercera plaza de contrabajo se suprimió por real órden de 19 de octubre de 1766, á consulta del cardenal patriarca de la Cerda, y peticion del receptor, para poner distribuciones interpresentes á los del coro de canto llano, á fin de obligarles á la mejor asistencia; pues habia siempre trabajos para ello valiéndose del pretexto de que se hallaban enfermos.

(2) A estas dos plazas se les aumentó el sueldo de 4400 reales, en el año de 1772.

(3) Tambien fué aumentado despues el sueldo de esta plaza fijándolo en 2930 reales.

(4) La segundo plaza de barrendero y entonador que estaba suprimida en la planta del año 1749, volvió á crearse en 1.° de enero de 1757 con la dotacion de 150 ducados; permaneciendo así hasta que en el año de 1771 se le aumentó hasta 200 ducados, dándole el dictado de *Mozo de coro*, y jubilando á Caso con 5 reales diarios.

los músicos que hubieren servido veinte y cinco años en su Real Capilla, jubilacion con medio sueldo, consignado en el paraje doude mas le convenga, es su Real voluntad, que se haga presente á S. M. los individuos que cumplan este tiempo, para que sean atendidos en la referida forma (1).

Art. 2.° S. M. releva á todos los músicos que hay hoy y que en adelante hubiere en su Real Capilla, de la paga del derecho de la *Media-Annata* y de la mesada eclesiástica, á fin de que entren en sus empleos y ascensos sin este semejante gravámen (2).

Art. 3.° Quiere S. M. que si alguno se inhabilitare por accidente que le sobrevenga antes de cumplir el término de los veinte y cinco años, se le haga presente, con espresion de sus servicios y demas circunstancias que le asistan, para que su real clemencia, le facilite el alivio correspondiente (3).

Art. 4.° Manda S. M. que los individuos que tuvieren mas goce que el que señala este reglamento, por pension ó merced particular, no entren al aumento que en él se prescribe, quedando con lo mismo que hasta aqui han tenido (4).

(1) Este artículo ha tenido efecto en repetidas ocasiones, y con diferentes individuos que han solicitado su jubilacion despues de cumplir los veinte y cinco años de capilla; pero no con quien no lo ha solicitado y pretendido.

(2) Por este artículo derogó S. M. lo mandado en la constitucion segunda de los capítulos de instruccion de la planta ó reglamento del año 1749.

(3) Este artículo ha tenido uso en varias ocasiones con varios capellanes del altar y de coro que antes de cumplir los 25 años de capilla se han imposibilitado.

(4) Sin duda por lo que expresa este artículo, no se fijó en esta nueva planta el sueldo del magisterio de música de la real capilla, ni el de vice-maestro, pues desempeñando la primera plaza D. Francisco Corselli, gozaba, además de los 18,000 rs. como maestro de capilla, otros sueldos por maestro de varias personas reales, hasta la suma de 38,340 reales, que no se le rebajaron á pesar de haber cesado en estos últimos cargos; y desempeñando Nebra la segunda, como ya hemos dicho, percibia una pension sobre sus haberes de organista, y la nueva plaza estaba, tocante á sueldo, sin llenar los requisitos de su creacion.

Art. 5.° Declara S. M. que los demas músicos que existen actualmente en la Capilla, y no están nombrados ó comprendidos en este nuevo reglamento, queden con el mismo sueldo que gozan (1).

Aranjuez 3 de Mayo de 1756. — El Conde de Valparaiso. — Al Cardenal de Mendoza, Patriarca de las Indias.

En 10 de mayo del mismo año se creó el coro de canto llano, pero siendo escaso el número de doce voces para el servicio diario que tenia de hacerse tanto en San Gerónimo como en la capilla de la calle del Real Tesoro, hicieron los capellanes de altar una representacion á S. M. haciéndole presente la grave fatiga que les ocasionaba, siendo tan pocos en número, el tener que oficiar la misa en el Buen Retiro y asistir á las segundas vísperas á Palacio, por la gran distancia de estos sitios, la inclemencia del invierno y los excesivos calores del verano. Que para poder dar el debido cumplimiento á las constituciones aprobadas para el debido culto, se aumentasen seis plazas de salmistas dotadas con cinco mil y quinientos reales cada una, dejando los esponentes mil quinientos reales de los señalados á cada uno por distribuciones; y que volviendo á crearse la plaza de cuarto organista, suprimida el año de 1749, quedarian los sochantres mejor asistidos y el culto mas asegurado. Pidieron tambien en esta exposicion, el que la presidencia del coro encomendada á un capellan de honor, lo fuera al sacerdote mas antiguo, al maestro, vice-maestro, ó decano de

(1) Muchos fueron los profesores de la capilla que por este artículo quedaron fuera de la nueva planta, ya por ser demasiados en número, ya por inútiles, ó bien por díscolos; unos percibiendo el sueldo de la cámara, como los tiples Giovaninl y Bufaltni: los contraltos Galicani y Ribero; los tenores Lucholi, Bertolucci y Barreda, y los bajos Montañana, Gomez y Martinez; y otros cobrando el de la capilla, pero sin ninguna obligacion, como los tenores Fernandez, Rico y Herranz; los bajos Carmona y Macias; los bajones Ferrer y Perez; el violoncello Fleury, y el violin Philipis

los instrumentistas, para que estos, y no otros, los reprendiesen y multasen, y si algo de consecuencia ocurriese, entonces se diera parte al capellan mayor patriarca de las Indias.

Esta exposicion fué remitida para su informe al ilustrísimo señor arzobispo de Farsalia, D. Manuel Bonifaz, inquisidor general y confesor de S. M., el que, con el parecer de Nebra, lo evacuó manifestando era de opinion se creasen las seis plazas de salmistas, y la cuarta plaza de organista que se hallaba suprimida; pero de ningun modo se quitase del coro la presidencia del capellan de honor (1).

Por real decreto del 18 de abril de 1757 se aprobó la nueva tabla en que se prescribian *todas las asistencias que perpetuamente han de tener, y deberán cumplir los músicos de la real capilla, y los capellanes de altar, por lo respectivo al canto-llano y canto de órgano, así en Palacio, como en San Gerónimo, y las demás que están concedidas á diferentes iglesias de Madrid, sin que subsista cuanto se pueda reproducir de los estilos que la hayan antecedido para celebrar las festividades con la solemnidad que corresponde, observando los ritos de la iglesia romana, en las*

(1) En el tercer párrafo del dictámen dado por el confesor de S. M. con fecha 6 de febrero de 1757 se lee lo siguiente: «Y siendo preciso para mantener el divino culto, que el religioso celo de V. M. desea establecer en su real capilla, y qua haya voces fuertes y gruesas para el canto llano y uficiar las misas, con los trece mil y quinientos reales que se les habia señalado á los nueve capellanes de altar en distribuciones por el nuevo trabajo, y con algun gasto mas, podrá V. M. mandar al Cardenal Patriarca, se doten seis plazas de salmistas á 5,500 reales de sueldo cada una, y con los dos sochantres, verá V. M. cumplidos sus fervorosos deseos, y asegurado el culto á lo que contribuye principalmente el canto llano y escita mas la devocion. Y si fuere de vuestro Real beneplácito se servirá ordenar se resucite, ó reintegre la plaza de cuarto organista, que se halla suprimida y consideran ser indispensable por las muchas funciones que hay que tocar..... Y por lo que toca á la presidencia de un capellan de honor en el coro, juzgo señor conveniente, se mantenga esta costumbre, pero con la prevencion de que solo asista para el cuidado de que se esté en él con respeto y reverencia que es lo que corresponde en lugar tan sagrado, pero sin la autoridad de poder reprender ni multar á individuo alguno; y si notase alguna cosa que pida remedio, dará cuenta al Patriarca, para que como prelado y jefe, provea lo conveniente.»

primeras y segundas clases cuando caen en su propio dia, ó se transfieren á otro, segun práctica inconcusa, y que debe regir hallándose S. M. así en Buen Retiro, como ausente de la córte, ó habitando en su Real Palacio nuevo: y por real resolucion de dos de junio del mismo año, creáronse las seis plazas de salmista y la de cuarto organista (1).

Por todo lo expuesto se comprenderá el talento regularizador de Nebra, á mas del de compositor y organista; habiendo sido, como dice Perez, uno de los facultativos de mayor juicio, crédito, conocimientos y habilidad, de cuantos conoció el siglo, y acaso conocerá en adelante, así en el órgano, como en lo que escribió de música de capilla.

El mérito de las composiciones de Nebra ejecutadas en la real capilla, y el brillante estado en que puso esta, le valieron la proteccion de Fernando VI, y aun la de la reina Bárbara, que escribió bajo su direccion la célebre *Salve* á grande orquesta, que con admiracion de los inteligentes se ejecutó por la capilla de música de S. M. en el monasterio de las Señoras Salesas de Madrid (2), y despues en la corte

(1) Esta plaza con la dotacion de 6000 reales se proveyó en el presbítero don José Polo Moreno.

(2) La Reina doña Bárbara fundó á sus espensas el real monasterio de la órden de San Francisco de Sales, llamado vulgarmente de las Salesas reales, para que en él se criasen y educasen niñas nobles, bajo la direccion de entendidas señoras religiosas. Permitiendo su instituto el que casadas y doncellas pudieran retirarse á hacer, dentro de la clausura de sus monasterios, ejercicios espirituales por algunos dias, y tambien el que tomasen el hábito de religiosas las personas nobles que por su avanzada edad y quebrantada salud quisieran gozar de la tranquilidad del claustro y de las comodidades de su clase.

Púsose la primera piedra de este suntuoso edificio el dia 26 de junio de 1750, y el dia 29 de setiembre de 1757 se trasladó el Santísimo Sacramento á su magnífico templo con la ostentacion y lujo que verán nuestros lectores por el órden que llevaba la procesion, que era el siguiente: 1.º Las comunidades religiosas que asistian á las procesiones con sus cruces y prestes. 2.º El estandarte de la Sacramental del Hospital del Buen Suceso ó de la córte, con las Mangas de las parroquias y cofradías. 3.º El Cabildo de curas y beneficiados de Madrid, con el vicario eclesiástico. 4.º Dos porteros de cámara. 5.º Dos alcaldes de casa y córte. 6.º Dos furrieres de la real capilla. 7.º La cruz de la real capilla, con dos pages de S. M. alumbrando con hachas. 8.º Los individuos músicos seglares de la

de Portugal; así como tambien el que fuera nombrado maestro de S. A. R. el Infante don Gabriel, concediéndosele el uso de uniforme de la real cámara; y que á la muerte de la reina doña Bárbara se le encargase la composicion de la misa de *Requiem*, del Invitatorio de difuntos, salmo, y dos lecciones.

Muchas fueron las obras que Nebra dejó escritas, y en todas ellas se ven las huellas de su privilegiado genio y sus profundos conocimientos en el arte (1). No tuvo émulos

real capilla. 9.º Los colegiales cantores de S. M. con roquetes. 10. Los sochantres y salmistas, ó capellanes cantores de sobrepelliz y bonete. 11. Los capellanes de altar, y sacerdotes músicos interpolados, con sobrepelliz y bonete. 12. Los capellanes de honor y predicadores de S. M. 13. Las señoras religiosas con velo echado y velas encendidas. 14. Los obispos. 15. La custodia en sus andas bajo de palio, cuyas varas y andas llevaban de capa plubial los capellanes de honor; y los incensarios, vestidos de subdiáconos, el presbítero don José Polo y Moreno, organista de la real capilla, y el capellan de altar don Francisco Vallabriga, que despues fué sochantre. 16. El nuncio del Papa, vestido de pontifical, con sus asistentes. 17. Los mayordomos de Semana. 18. Los gentiles hombres y grandes de España. 19. Los reyes don Fernando VI y doña María Bárbara de Portugal, y el Infante don Luis Antonio Jaime. 20. La camarera mayor y damas de palacio, todas con sus velas encendidas como los demás asistentes á la procesion. 21. Los guardias de corps con sus respectivos oficiales.

En el suntuoso monasterio de Señoras Salesas reales se halla enterrado el cadáver de su fundadora la reina doña Bárbara, que murió en Aranjuez el dia 27 de agosto de 1758, y el de su augusto esposo Fernando VI, que acabó su reinado el dia 10 de agosto de 1759.

(1) Obras eclesiásticas de don José de Nebra que deben existir en los archivos de música de la real capilla de S. M.—Himno de comun de confesores.—Id. de mártires.—Id. de santa Librada y comun de vírgenes.—Id. de Apóstoles.—El de Nona de la Asuncion.—El de Pentecostes.—El de Corpus.—El de Trinidad.—El de la Ascension para vísperas.—El de todos los Santos.—El de la Cruz.—El del Santísimo nombre de Jesus.—El de san Felipe y Santiago y demás apóstoles en tiempo pascual.—El de san Juan Bautista.—El de san Pedro.—El de san José.—El de santa Isabel.—El de san Miguel.—El de san Justo y Pastor.—Responsorios de Navidad á ocho, 1752.—Misa á ocho, 1749.—Himno de Santiago á ocho, 1751.—Himno de Santiago á ocho, 1764.—Letanía á ocho, 1767.—Lamentacion 2.ª del miércoles á solo, 1758.—Letanía á ocho y salve á cinco, 1752.—Tres lamentaciones del miércoles, 1752.—Tres villancicos del Santísimo á cuatro, 1750.—Completas á ocho, 1749.—Misa á ocho, *In viam pacis*.—Letanía á ocho y salve á cinco, 1752.—Invitatorio é himno de Navidad á ocho, 1757.—Vísperas á cuatro de la vírgen y de los santos, 1758.—Vísperas de los Santos á ocho.—Responsorios de Navidad á ocho, 1760.—Responsorios de Reyes, 1757.—Letanía á ocho, 1767.—Letanía á ocho y salve á seis, 1754.—Tres lamentaciones del miércoles, 1756.—*Sequentia ad Resurrectionem* á ocho, 1745.—Misa á cinco y á ocho, *Exurgat Deus*, 1748.—Misa á ocho, *cantate exultate et psallite*, 1757.—Antífona de *Commune non virginum*, 1757.—Completas

de su gloria, porque á la par de su superioridad, ni le envanecian los elogios, ni conocia la adulacion. Con todos sus comprofesores era franco y alegre; su amistad sencilla y sin doblez; afecto á servir á cuantos le necesitaban; exacto en el cumplimiento de su obligacion, y con fuerza de carácter para hacer que la cumplieran sus subordinados, sin usar de otras armas que las del agrado. Gustaba hablar del arte y de los que con dignidad y talento lo profesaban, pero ni con el orgullo de superioridad, ni con la vulgaridad chismográfica. Protegia al aplicado y huia de los pedantes.

Don José de Nebra, en fin, fué un verdadero artista, y el orgullo del arte en su tiempo: y si dejó de existir el dia 11 de julio de 1768, pagando el cruel tributo que todos debemos á la naturaleza, su memoria ha quedado impresa en las ge-

á ocho, 1757.—Misa á ocho, *Labia mea laudabunt te,* 1752.—Invitatorio é himno de Navidad á ocho, 1751.—Lamentacion 2.ª del jueves para tiple, 1759.—Letanía á nueve y salve á seis, 1756.—Vísperas del comun de los santos y de la Vírgen á cuatro, á facistol, con 19 partes ó libritos en pergamino, 1752.—Misa á ocho sobre el himno *Pangelingua*, 1747.—Letanía y salve á ocho con solos de tiple y contralto, 1757.—Himno para la Epifanía á ocho, 1751.—*Lectio* 1.ª *in Parasceve* á ocho, 1753.—*Lectio* 2.ª *in Parascere* á duo, 1753.—*Lectio* 3.ª *in Parascere* á cinco, 1753.—*In Epifania Dm. ad matutinum primus salmus*, tres nocturnos, 1752.—Cinco antífonas á la Vírgen, 1751.—Salve á ocho, 1761.—Misa sobre el *Sacris solemnis*, 1750.—Responsorio 3.º del primer nocturno de Reyes á seis, 1758.—Lamentacion 1.ª del viernes á ocho, 1754.—Lamentacion 2.ª del viernes á duo, 1754.—Lamentacion 3.ª del viernes á ocho, 1754.—*In nativitate Dm. ad matutinum in 1.º nocturno responsorio tercerum octo vocibus*, 1757.—Salve á ocho, 1766.—Misa á ocho, *te laudamus Deus noster*, 1757.—Misa á ocho, *Domine exaudi vocem meam*, 1758.—Salve á ocho, 1760.—Tres lamentaciones del viernes á ocho, 1765.—Misa á ocho, *Sic benedicam Domino*, 1759.—Miserere á ocho, 1751.—Motetes al Santísimo, á cuatro, 1766.—Nueve villancicos de Reyes, 1750.—Misa á ocho, *Per singulos dies benedicimus te*, 1763.—Miserere á ocho, 1761.—Misa á cuatro, *Servite Domino in letitia*, 1757.—Miserere á doce voces solas, 1763.—Misa á ocho, *Benedicamus domino*, 1764.—Misa á ocho, de bajo, *De profundis clamavis*, 1766.—Adoraciones al Santísimo, á cuatro, á tres y á duo, 1759.—Misa á ocho, 1757.—Id. id., 1753.—Misa á ocho, *In sono Tubae*, 1748.—Id., Id. *canticum novum*, 1748.—Id., Id. *Inbilate incompectu regis dm.*, 1750.—Id., id. *Servite domino in letitia*, 1754.—*Dixit dominus* á ocho, 1757.—*Misa de Requien*, 1758.—Invitatorio de difuntos, Salmo y dos Lecciones á ocho, 1758.—Misa de difuntos á ocho, 1765.—Lamentacion 2.ª del jueves Santo á solo, 1763.—Messa á cincue concertata á otto, 1731.—Tres lamentaciones del jueves, 1764.

A mas de estas obras de música eclesiástica, escribió dos óperas españolas y muchas tonadillas que existian en los archivos de música de la real cámara

neraciones que le han sucedido, y quedará eternamente en las venideras, como eterna será la vida de sus obras marcadas con el sello de la inmortalidad.

Contemporáneos de Nebra en Madrid fueron: el padre maestro Pedro de Ulloa, de la compañía de Jesus, catedrático de matemáticas de los estudios reales del colegio imperial, y cosmógrafo mayor del supremo consejo de las Indias; sabio, músico y autor de la obra titulada: *Música universal, ó principios universales de la música*, impresa en Madrid el año de 1717. D. José de San Juan, celebrado maestro de la capilla de las Señoras Descalzas Reales. Don Benito Bello de Torices, maestro de música del real colegio de pages de S. M. D. Francisco Hernandez (1), maestro

(1) En el dictámen que dió este sobresaliente maestro sobre la obra de Ulloa titulada *Música universal*, se lee el siguiente trozo por el cual podrá juzgarse de sus profundos conocimientos: «Lo que en la treinta y tres proposiciones de esta obra me admira, es, la distincion y claridad con que se esplica lo que es meramente especulativo, y lo que es meramente práctico, y mucho mas el armonioso, y casi imperceptible enlace, con que se entretejen todas las noticias que acerca de lo uno y de lo otro en esta facultad pueden desearse.—La doctrina y estudio es un espiritual alimento, que si no se digiere, sofoca: y es cierto, que así como hay personas á quienes nada aprovechan aun las mas delicadas viandas, por cuanto su primera constitucion les precipita á estar siempre desgraciadamente éticos, así tambien hay algunos, cuyo natural genio les hace tan poco proporcionados para el estudio y enseñanza, que ningun provecho sacan para sí, ó para otros, de cuanto oyen ó de cuanto estudian. En la misma conformidad que el cuerpo se conserva sano con una nutricion proporcionada á sus fuerzas, se conservan las facultades de nuestra alma por medio de la aplicacion y estudio para poder convertir esas noticias adquiridas en nuestra propia sustancia. Aunque el autor tiene ya bastantemente dado á entender á el público su robusta complexion en otras obras, creo no es menos eficaz argumento de ella este pequeño pero bien dirigido tratado. Este me parece el mas sincero, y juntamente el mas verdadero elogio. Siempre he juzgado, que en los estrados de la razon obligó Lysipo mas, á Alejandro, pintándole airoso empuñando una pica, que Apeles cuando le expuso á la vista comun como á Júpiter en ademan de fulminar un rayo. Aquello fué ciertamente una verdad conocida, y esto incontestablemente una lisonja ideada.—Si tengo de decir con ingenuidad lo que siento, muchos de nuestra profesion tenian hasta aquí suficientísima escusa de contestar solo con imitar, muy al pié de la letra, á los pitagóricos, satisfaciéndose á sí, y satisfaciendo á los otros, con la ordinaria y al parecer respetuosa respuesta de, *El maestro lo dijo*. Verdaderamente no habia paciencia para gastar muchísimo tiempo en leer muchísimas hojas, y precisamente con muchísimo trabajo, solo para hallar tal ó cual razon de las mismas cosas que continuamente manejábamos. De aquí adelante no sé si podrá haber firme escusa para contentarse solo con la comun voz de aquella secta. Este libro está escrito en castellano, y en

de la real capilla de Señoras de la Encarnacion; y don Gregorio Bartolomé Remacha, maestro de la real de San Cayetano: de todos los cuales se conservan aun obras dignas del mayor respeto.

En las provincias, por esta época, tambien existian sobresalientes maestros de capilla de vastos conocimientos en el arte, tanto en la parte práctica como en la especulativa, de quienes vamos á ocuparnos, particularmente de don Francisco Valls, maestro de la catedral de Barcelona á últimos del siglo XVII, y célebre á principios del XVIII por su defensa del *Miserere nobis* de la misa escala Aretina, impresa en Barcelona el año de 1716, aunque ya lo citamos en el tercer tomo de esta obra.

Jubilado Valls, por su avanzada edad, del magisterio que con tanta brillantez y por tanto número de años habiá desempeñado, consagró los últimos de su vida en dejar á la posteridad una obra de enseñanza digna de su nombre.

Esta obra, terminada el año de 1741, dos años antes de de que la ominosa parca arrebatase al mundo la existencia de tan preclaro español, quedó inédita y desconocida, ya por la poca importancia que le dieron los herederos de su autor, ya por el coste excesivo de su impresion y la escasa utilidad que de ello hubiesen reportado, atendido á las enemistades de unos maestros con otros: mucho mas en los tiempos á que hacemos referencia, en que las disputas por sostener sistemas distintos, casi la mayor parte en contra del desarrollo y verdaderos progresos del arte, eran tan encarnizadas y de tanto desprestigio para la facultad y sus profesores.

castellano claro. Las noticias que trata, que son todas las precisas, las propone y explica tan sucinta y tan distintamente, que no puede desearse cosa mejor, etc

Por un favor especial (1) ha llegado á nuestras manos la obra que nos ocupa, titulada: *Mapa armónico práctico, ó breve resúmen de las principales reglas de la música*; y aun cuando no somos partidarios de muchas de sus doctrinas, sin embargo, en este gran trabajo de enseñanza musical, no sabemos que admirar mas, si los grandes conocimientos que encierra, ó la manera fácil y progresiva de explicar hasta las mayores dificultades del arte: si su vasta erudicion, ó el acierto en la eleccion de los muchos y variados ejemplos de maestros nacionales y extranjeros para probar el intento que se propone.

Quisiéramos poder trasladar á esta historia todas las curiosidades que encierra el *Mapa armónico*: mas ya que no es posible porque la base de nuestra obra es la narracion de los hechos sucedidos, y no la explicacion de la parte científica del arte; aunque se nos tache de difusos, vamos á copiar algunos fragmentos de la introduccion del tratado que nos ocupa, con algunas otras curiosidades del citado maestro, por creer, haciéndolo así, no solo pagar un justo homenaje á la memoria del celebrado Valls, sino enriquecer con nuevos datos las páginas de la historia musical española. Aunque no somos de los que se obstinan en defender el sistema de esclavizar el ingenio al cálculo de combinaciones matemáticas, y creemos que el fanatismo exagerado por dicho sistema ha sido la causa de nuestra decadencia, haciendo morir asfixiada la inspiracion de la juventud por no tener aire libre que respirar, no por esto dejamos de ser admiradores del buen trabajo en las combinaciones intrincadas de la composicion, que tan profundo estudio y paciencia necesitan.

(1) El aventajado y estudioso jóven catalan don Leandro Sunyer, nos ha proporcionado el autógrafo de Valls, que consta de 285 fojas en folio, bien conservadas, y escritas con letra clara é inteligible

El maestro Valls, si bien educado en tan sistemática escuela, huyó en su obra de los dos extremos: no queriendo adular solo á el oido, ni ser esclavo de reglas intolerantes; pero siempre haciendo á la música ciencia subalterna de las matemáticas, y por consiguiente sus concepciones sujetas á cálculo.

Así explica don Francisco Valls su sistema, en la introduccion del *Mapa armónico:*

«Habiendo observado de muchos años á esta parte la gran falta que la nobilísima ciencia de la música tenia de un breve resúmen de sus principales reglas y preceptos, para con mas facilidad poder dar mas luz á sus principiantes profesores, discurrí buscar un medio para conseguir el fin deseado, y fué juntar los preceptos de la theórica, y con demostraciones facilitar la práctica; pues aunque hay tantos autores, que tan doctamente escribieron sus definiciones, axiomas, y proporciones, y que en ellos se hallan muchos preceptos y reglas practicables en lo métrico, que aunque son pocas las que sirven, hoy por lo comun injuria de los tiempos hállanse (estas pocas) algunas relajadas, otras olvidadas, y las mas ejecutadas segun las diversas opiniones y caprichos de cada nacion; novedad que se experimenta de mas de ochenta años á esta parte; pues en los tiempos antecedentes, eran las reglas comunes á todas las naciones, como lo puede observar el curioso en los muchos libros impresos de autores españoles, italianos, franceses y alemanes, y varios manuscritos que todavia existen entre los estudiosos de la música, y aun en nuestra España no solo se mantienen las antiguas reglas, pero á estas añadieron nuestros pasados, otras, que discurrieron eran necesarias, para la mayor limpieza de ellas, y para la mejor armonía; que las mas pasaron por tradiccion de maestros á discípulos, y su observancia queda vinculada á la sola autoridad del maestro: por cuyo motivo, y para facilitar la enseñanza de tanto pobre muchacho, emprendí el trabajo de revolver libros, y mirar con cuidado las obras manuscritas de los autores mas clásicos, y de mayores créditos, que tuvo España de mas de cien años á esta parte, sin dejar todos los que pude ver de los extranjeros; entresacando de las acertadas composiciones de unos y otros lo mas selecto para fundamentar mi opinion, y corroborarla con ejemplares de ellos mismos: procurando al mismo tiempo huir de los dos extremos en que está puesta nuestra música española; unos tan relajados en su práctica, que solo cuidan que sus composiciones adulen al oido imitando en todo á los italianos: otros tan austeros y tan atados á las reglas pueriles, que ni una pequeña trasgresion toleran, pero ni la excepcion permitida en todas las facultades á lo general de ellas. He procurado en esta obra encon-

trar un medio para conciliar estos extremos, y dar razon que lo afiance · y siendo la música parte principal de la matemática y ciencia subalterna de ella, es claro necesitará hacer evidencia á sus profesores de demostraciones y ejemplos para enseñarles la ejecucion de lo que se les propone; por cuya razon se hallará esta obra con tanta copia de ejemplares de todas las habilidades que pueden constituir á cualquiera que quisiera aplicarse con un moderado estudio á la consecucion de aquellas, que en cualquiera composicion música la sirven de adorno, y de grandes créditos al compositor; porque ya hubo quien dijo, que era camino muy largo caminar á la ciencia por las reglas y principios, pero fácil y eficaz caminar á ella por los ejemplares (1). Por esta razon puse á esta obra *Mapa armónico práctico* para que como en mapa abreviado se halle ejemplar de cuantas habilidades se propongan al discípulo.

«El motivo de tantos ejemplares fué (á mas de lo dicho) las pocas reglas fijas é invariables que tiene la música en la práctica para facilitarla, que casi no pasan de los principios naturales, que consisten, en las especies consonantes y disonantes, añadidos otros matemáticos, como la perfeccion, aumento ó disminucion de ellas, y aun en esto hay gran variedad de opiniones entre algunos prácticos, contra todos los especulativos.

«No obstante es cierto debemos á los antiguos haber vencido las mayores dificultades en la música, y dejado ancha la senda para correr tan dilatado campo, pues á mas de hallar el modo de mezclar las especies consonantes con las disonantes, lo que no conocieron griegos ni romanos, de todas las habilidades, que hoy se conocen en la música, y que se van olvidando por lo que cuestan, ellos fueron los inventores; sino véanse las diversas fugas y cánones que traen Zarlino y Cerone, ya composicion suya ó de otros autores, y se evidenciará esta verdad. De los trocados, aunque el P. Pedro de Ulloa los atribuye á nuestros españoles, es equivoca; pues el mismo Zarlino que escribió por los años de 1557 trae muchos con el nombre de contrapunto doble, que es lo que ahora llamamos trocado, y algunos de ellos ingeniosísimos. . . . .

. . . .

«Diferimos los españoles de las demas naciones en el estilo de componer, obrando nosotros mas atados á los preceptos de arte que los extranjeros en las composiciones que pasen de dos voces naturales; lo que es segun las reglas que hallamos practicadas en los autores antiguos italianos, franceses, españoles, y alemanes; aunque hoy con la comunicacion de los ultramontanos, no se observan ya con la pureza que nuestros maestros nos las enseñaron; cuyo defecto nace de querer

(1) Seneca citado por Thomas Burnet, in prefat medicinae — Joann. Francis. Pimiran · dul. de examine doctrina gest.um.

que las composiciones solamente deleiten al oido; pues como se consiga esto, se logra el aplauso que es el único fin de sus autores; y tambien porque no cuesta tanto trabajo, por cuya razon hay tanta plaga de compositores; unos por culpa del maestro por no haberles bien fundamentado en los principios, permitiéndoles, ó metiéndoles á compositores de missas, psalmos, etc. no estando aun bien radicados en el passo, y muchos, ni quizá en los contrapuntos: otros se habráu perdido por su capricho, por faltarles la paciencia para subir por la escalera ordinaria, que han subido los demás, por la aspereza y desazon que causa fatiga tan larga; cuidando solo el maestro y el discipulo, imitar el estilo italiano en cualquiera música, sea para el templo, ó el teatro; en este será primor, mas en el templo, cuando no pase á escándalo, será indevocion. . . . .

. . . .

«No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres ó cuatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresion de la letra, aunque son muy prolijos en la repeticion de ella; unos passos extraños y bien proseguidos segun lo pide el assunto, y que en lo patético están muy capaces, siendo esta una de las principales y esenciales partes de la composicion: en música eclesiástica de pocas voces, tiene nuestra española alguna semejanza con la francesa.

«Exceden los italianos á todas las naciones en el buen gusto, é idea de la música teatral, vistiendo los afectos que esprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, sério, jocoso, airado, etc.; y tambien en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composicion; pero esto que para el teatro es admirable, en el templo, como se oye lo mismo será impropio. Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las españolas, de científicas y sólidas, esto es, tomar un passo ó tema, y muchas veces solo para una obra larga como una missa; proseguirle con valentía, añadirle una ó muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un canon, fugas, trocados, jugando los bajos en los coros armónicos, unas veces imitándose unos á otros, otras remedándose acompañándoles las demás voces, dejando aquella composicion perfectísima y llena, con 8, 10, ú 12 voces, y todas ordenadas con grande artificio, y gran limpieza de todo lo que prohibe el arte acá en España: estas circunstancias no se hallan en las composiciones extranjeras, pues raras veces passan de cuatro á cinco voces, y estas se duplican en los que llaman *ripienos* que sirven como de un coro de capilla que tambien se halla practicado por muchos maestros españoles porque no cuesta trabajo; pero fáltale mas armonía. Y por último, lo que han procurado los autores españoles es, que su música sea agradable al oido, y deleite el entendimiento del que es científico en ella.

«Finalmente se debe advertir, que para empezar todo este estudio es necesario estar muy capaz de todos los elementos musicales, como son la *mano*, *propiedades*, *claves*, y sus legítimos asientos en la mano:

tiempos y figuras, el valor de ellas, y saber cantar cualquiera de las cuatro partes ajustándoles la letra; porque sin estos fundamentos sólidos se aprovecharia tanto, como el que quisiese estudiar la filosofía sin saber leer ni escribir.

«Siendo capaz y diestro en estos principios esencialísimos procuraré dar alguna luz al principiante, instruyéndole en los contrapuntos mas principales y necesarios: en la composicion del passo suelto, el modo de poner las voces desde la composicion á 3 hasta 12. Fugas, cánones y trocados. Composicion de música de varias voces, y diverso número de ellas, y en la mezcla de varios instrumentos con ellas: diferentes habilidades que debe saber el maestro de capilla por si solo, y de repente, como echar *contrapuntos* de todas suertes, *terceras y cuartas voces*, diversos modos de regir la música segun el tiempo que pinta, y pasarle de *vinario á ternario* y de *ternario á vinario*, y otros primores que se hacen sobre un libro de canto llano, ó canto figurado. Un pequeño resúmen del canto gregoriano, con otro de los mas de los *tiempos, figuras*, y *puntillos*, que usaron los músicos antiguos, para que, el que desea ser maestro de capilla, halle en este breve *Mapa armonico práctico* todo lo mas necesario para el complemento de su carrera.

A mas de todo lo dicho tambien se hallarán todos los estilos necesarios para la buena composicion: el modo de vestir la letra segun los afectos expresare, así en lo sacro, como profano, con ejemplos para los tres géneros, *Diatónico*, *Chromático* y *Enharmónico*; y los defectos que puede tener la música por parte de los compositores, los instrumentistas, y cantantes: para que así, siendo la música *Ars inspectiva, et activa*....... *Habitus inspectivus, et activus*, halle en esta obra la inspeccion especulativa, y la ejecucion activa de la práctica, el método fácil, para hallar el fin de la mas acordada armonía.

«Podrá ser se estrañen algunas opiniones mias, en estos tiempos nuevos, por haberse olvidado las antiguas; como el contar doce tonos, ó por mejor decir doce modos, tan usados de los antiguos en el canto llano, y mas en la composicion. La consonancia de la 4.ª y el cómo podrá practicarse como á tal: el pasage de la 6.ª á la 8.ª estando firme el bajo, y otras que á los meramente prácticos, les parecerán duras, por ser contra lo que les enseñaron sus maestros. A quien le parezca que mi razon no le convence, que se quede con su opinion, que nó pretendo otra que exponerla, para que cada cual haga lo que le pareciere, que la tome, ó que la deje.»

Por los citados párrafos de la introduccion del *Mapa armónico práctico*, se podrá tener una idea del mérito de esta obra y de la importancia que hubiera tenido en Europa si se hubiese publicado en la época que se escribió. Es verdad que en España poco caso hubiéramos hecho de ella

por ser española, estar en guerra cruenta los maestros, no queriendo someterse unos á las doctrinas de otros, ni aceptar sus obras como textos de enseñanza por creerse rebajados; pero tendrian, los que aun hoy nos quieren zaherir, un mentís que los ruborizase; y se conoceria mas claramente, que el favoritismo á los extranjeros no fué por ser mayores los conocimientos de estos, sino por ser muy pequeño el españolismo nuestro.

Para ejemplo de las disputas suscitadas por nuestros maestros sobre asuntos de arte, que si bien muchas perjudicaron á la facultad por entrar en el terreno vedado de las personalidades, otras fueron muy curiosas, aunque no de grande utilidad, copiaremos las cartas que mediaron entre Valls y el maestro de la Catedral de Córdoba don Agustin de Contreras, en la famosa disputa que llamaron de *Zamora*, sobre si estaban ó no bien colocadas las *cuartas* que en cierta composicion habia (1); por ser, entre todo lo que se escribió sobre el particular, lo mas digno de conservarse.

Carta de don Francisco Valls á don Agustin de Contreras (2). Muy señor mio: La amistad y el deseo de dar gusto á V. me obligan á obedecer, diciendo mi sentir, en la duda suscitada, sobre el periodo de música, que va puesto; atropellando con mi genio, que aborrece semejantes disputas, diré lo que siento, sin otro fin que el de complacer á V. Supongo que el orígen de estas controversías, es la falta que tenemos de unos principios sólidos y universales á mas de los mathemáticos (que son únicos en no tener excepcion) como las demás ciencias, pues una escuela se gobierna con tanto rigor en las reglas que heredaron de sus maestros, que por ningun caso se dispensará en la mas mínima; otra con tanta relajacion, que á cualquiera dificultad halla salida, con interpretaciones, ó suposiciones las mas veces impropias; con que á un

(1) Véase el fragmento motivo de esta disputa, en las láminas num. 4

(2) Aunque no se dice el nombre del maestro á quien Valls dirigió esta carta, en el manuscrito, de donde sacamos estos documentos, nos consta saber fué Contreras, por una carta de este á don Pedro Arapáz, en la que hace referencia de la de Valls y de la contestacion que él dió.

tiempo se echan á rodar la armonía, y los preceptos practicados de los mas insignes maestros antiguos y modernos; otras hay en que se halla un medio término, pues ni se relajan tanto que olviden lo principal de las reglas, ni son tan rigurosas que no sufran algunos ensanches, como no sean contra lo sonoro, y tengan algun primor los pensamientos: tolerancia que me parece muy justa, pues todos los autores que han escrito de música lo permiten y aconsejan.

«Esto supuesto, toda la dificultad consiste en el 5.º y 6.º compás, en los cuales, al dar, se halla una 4.ª ú 11.ª acompañada de la 6.ª bajando las voces *gradatim*; y explicando mi sentir, digo: que la del 5.º compás está mal, por estar los dos tiples 1.º y 3.º en unisonancia en la dicha 4.ª, lo que no es permitido á solas cuatro voces; y peor, por la salida del tiple 1.º á la quincena. La del 6.º compás ejecutada por el tiple 2.º está bien, y conforme á las reglas, por ir aquella 4.ª bajando *gradatim* acompañada de la 6.ª, y al tiempo que bajaba de la 5.ª estaba ya el tenor firme en *Gsolreut*, que son circunstancias muy del caso. Las razones en que fundo mi dictamen son las siguientes:

«Primeramente por ser el Diathessaron especie consonante, segun todos los autores especulativos antiguos y modernos, y haberle muchos prácticos usado en sus composiciones á 2, 3, y 4 voces como consonante. Segundo: por estar aquella 4.ª acompañada de la 6.ª que es su mas legítima y propia compañera. Tercero: por ser la 4.ª tratada de todos como consonante, en composicion que pase de cuatro voces. Cuarto: porque aun que aquella 4.ª fuera 7.ª que es especie notoriamente disonante, siendo acompañada de la 5.ª ó 3.ª estaria bien, segun la práctica de los mas clásicos autores españoles de cien años á esta parte, todo lo cual se evidenciará en los siguientes párrafos:

I

Es el Diathessaron entre todos los especulativos griegos y latinos, no solamente especie consonante, sí tambien consonante perfecta. Así Ptolomeo, lib. 1, cap. 5. Euclides, lib. 1, cap. I. Gaudencio, cap. 7. Boecio, libro 1, cap. 7. Macrobio en el sueño de Scipion. El abad Francisco de Salinas, lib. 2, cap. 9. Vitrubio, lib. 5 de *arquitectura*, cap. 4. El venerable Beda en su *Música theórica*, fol. 347, dice: *Nam prima consonantia est. musicæ. Artis sexquitertia, hoc est, Diathesaron.* El Papa Juan XXII en su *Extrav. com.* lib. 3, cap. *de vita, et honest. Cleric.* en que manda, no se permita en la iglesia el canto figurado, trata á la 4.ª como consonante: ibi; *Per hoc non intendimus Prohibere, quin interdum diebus festis precipue, sive solemnioribus in missis, et Prefatiis, divinis officiis, alique consonantiæ, quæ melodiam sapiunt, puta, octavæ, quinta et quartæ, et hujus modi, supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen etc.* El padre Pedro de Ulloa en su *Música universal*, pag. 17, cuenta la 4.ª por consonante. Lo mismo el P. Tosca en su *Tratado de música especulativa y práctica* impreso en Valencia, año de 1710, pag. 371. Los mas de

estos autores fueron meramente especulativos, pero debo dar pruebas en los theóricos prácticos.

El célebre Don José Zarlino, en su doctísima y aplaudida *Institucion armónica*, impresa en Venecia año 1557, al cap. 5, pág. 152, cuenta á la 4.ª entre las consonantes; y era práctico grande. Don Pedro Cerone en su *Melopeo*, lib. 2, cap. 74, pág. 313, está todo en probar y defender la consonancia de la 4.ª; y aunque en otros parages la llama disonante, fué para hablar en el lenguaje de los prácticos de su tiempo; y sino véase el lib. 11, cap. 23, pág. 642, donde dice: *Agora habiendo de tratar de la 4.ª segun uso de los prácticos (los cuales quieren sea disonante) digo, que tres diferentes etc.* De donde parece, que Cerone conservaba la opinion, que cito antes. Salomon de Caus en su *Instit. harmon.* impresa en Francfort año de 1620, cap. 3, fol. 13, tiene á la 4.ª por consonante perfecta. Salvador Romañá emplea todo un tratado, impreso en Valencia en 1632, en defender la consonancia de la 4.ª

El P. Athanasio Kircher, *Munsurg.* lib. 5, parraf. 2, pág. 282, es del mismo dictámen y en el lib. 7, cap. 7, párraf. 2, á la pág. 624 ad 627, trae como se ha de usar de la 4.ª en la composicion; y á lo último, dá una composicion á 4 voces, que llama *Fantasía á favor de la 4.ª* de Juan Cousu Francés. El P. F. Pablo Nasarre, en su *Escuela música* parte 2, cap. 9, pág. 53, prueba, que la 4.ª es consonante perfecta, aunque los meramente prácticos la cuentan entre las disonantes; y en él hallará el curioso, epilogadas las razones de los citados autores, que la defienden, y el modo de practicarla como á consonante. Los antiguos prácticos de 250 años acá, que trataron como consonante la 4.ª, Jusquin, Luis, Pratense, y Glareano, se pueden ver en Cerone, lib. 2. pág. 319 y 320, y al pié de este parecer mio, los ejemplares signados número 1, comenzando por Prenestina (1), y otros que se le siguieron en el siglo pasado y en el presente.

Véalos el curioso, y hallará como usaron sus autores de la 4.ª en música de atril, donde no puede haber suposicion de acompañamiento. Y en lo demás, se ve como la han practicado, cuando le hay, sin valerse del efugio de su suposicion; siendo en los tiempos presentes tan ordinario, aunque la música sea á cuatro, cuando ya debe estar completa la armonia, suponer un acompañamiento ó bajo mental que no se ve, ni se oye. Verdad es, que semejantes ejemplares se hallarán pocas veces en composicion de cuatro voces, porque no es necesario; pues cada voz naturalmente busca el lugar que le toca.

Añado que los golpes de la especie disonante no son permitidos, ni con el bajo, ni con las demás voces; mas los de la 4.ª con las voces intermedias, no están sujetos á esta regla.

II.

La segunda proposicion es, que está bien la 4.ª del sexto compas

(1) Véase en las laminas el num. 9.

por acompañarle la 6.ª Tienen unas especies con otras ciertas simpatías y amistad, que con otras no tienen; la amistad es entre la 3.ª y la 5.ª; la 8.ª con la 10.ª, y asimismo la 4.ª con la 6.ª, pues van tan hermanadas, que concurriendo juntas (como en el disputado período) no pueden causar disonancia alguna, ni al oido mas delicado. Y á mas de esto, de las cuatro voces, que componen aquel fragmento, aunque la 4.ª fuera disonante (lo que se niega) hay dos en una consonancia, y dos en otra, y todas van á buscar el lugar que les toca, para finalizar el período.

III.

La tercera razon, que me mueve, es, ver innegablemente ejecutada la 4.ª como consonante, en composicion, que pase de cuatro voces, en obras de todos los modernos. Véase el fragmento núm. 2 (1), sobre el cual se ofrece; que en la ligadura de 7.ª ó de otra disonante ninguno de los antiguos, ni modernos, aunque la composicion sea á mucho número de voces, permite duplicar la disonante, poniendo dos voces en la 7.ª ú 8.ª ó en sus compuestas; pues díganme: ¿cómo se sufre á la 4.ª si es disonante? ¿será acaso algun privilegio de la 4.ª que no tendrán las demás disonantes? Luego la han de confesar consonante los mismos que la impugnan; pues no la tratan como á las demás que ellos conocen por disonantes.

No pretendo con estas razones, y autoridad de tantos, establecer por universalmente consonante á esta especie, ni que su práctica sea tan ordinaria, como la 3.ª, 5.ª y 8.ª; sino que siempre que la 4.ª vaya acompañada de la 6.ª, ahora sea previniendo ligadura, ó bien transitando de la 5.ª ó 3.ª bajando, ó subiendo *gradatim*, la tendré por consonante: bien entendido, que no se use moviendo las dos voces grave y aguda golpeando; pues aunque sea consonante, no debe usarse sin esta precaucion.

IV.

Falta la cuarta razon, y es, que aunque la 4.ª disputada, fuera 7.ª que es especie notoriamente disonante, estaria bien aquel período, segun la uniforme práctica de los autores, cuyos ejemplares (omitiendo otros) dase á bajo signados del número 3 (2). De todos los cuales infiero, que siendo como son buenas, de especies tan disonantes, y una parte principal del compás, con mucha mas razon lo será el de la 4.ª que se disputa; y se hace evidente, por las razones que dichos autores tuvieron para aquella práctica, que ya es universal, y serian: 1.º por estar inmóvil el bajo: 2.º por transitar las voces desde la consonante á la disonante, y de esta á la consonante *gradatim*, segun

(1) Véase en las láminas el núm. 6

(2) Véase en las láminas el núm. 7

la doctrina de los antiguos: 3.º por la suposicion de tiempo de menor cantidad: 4.º porque ninguno de estos fragmentos ofende al oido; pues su operacion es muy dulce, y suave, por ser las salidas de grado, y á la especie mas cercana. No dudo que los principiantes, que no han visto mas música que la propia, ó algo de sus maestros, blasfemarán estos ejemplares como hereglas en el arte: mas los veteranos en él, forman mejor juicio, y aplauden estas sutilezas, porque saben que son sobre las reglas, no contra ellas.

Luego siendo esta la práctica de sujetos tan clásicos del siglo pasado, cuando aun no habia llegado á España el contagio de la música extranjera (es lenguaje de los rígidos censores) y siendo ejecutada la 7.ª en parte principal del compás; y lo que es mas, tratada como si fuera consonante, cargando sobre la 6.ª, con mucha mas razon, se debe tener por buena la 4.ª disputada, siendo acompañada de la 6.ª Y si tanta razon y autoridad no vale, quémense las obras de tan insignes autores, y dígannos los contrarios la pauta que debemos seguir.

Con esto llevo concluido mi parecer, para obedecer á V. como ofrecí. Si V. hallare razones contrarias, estimaré que me las participe; porque si me convencen, sabré dejar mi dictámen, sujetándole á la discreta censura de V., cuya vida guarde Dios muchos años como puede. Barcelona y Setiembre 5 de 1735. Besa la mano de V. su mas afecto servidor y amigo.—Francisco Valls.—Sr. Maestro D. Agustin de Contreras.

Contestacion de D. Agustin de Contreras á D. Francisco Valls.—Muy Señor mio y amigo: Recibí la de V. de 5 del pasado, con el apéndice de ejemplares que fortifican las muchas razones que á favor de la consonancia de la 4.ª juntó V. tan ingeniosamente. Venero todo el papel con la mayor expresion; pero con licencia de V. diré algunos reparos que se pueden ofrecer contra esas doctrinas y ejemplares.

1.º A la cuarta disputada del primer texto de música, abona V. comparándola primorosamente con la 7.ª de la oracion de Jeremías de Patiño, que está en el número 3; y aunque la comparacion es propia por bajar *gradatim* esta 7.ª y aquella 4.ª con las especies correspondientes, la 4.ª es al *dar* y la 7.ª al *alzar* del compás, que es muy distinto. Lo mismo es la 7.ª que se sigue en el *salutare meum* de Hinojosa. La 7.ª que hay en el *Sanctus* de Selma es al dar; pero como es en figuras propias de compás mayor, cantando por él se hallará al *alzar*. En el período de Galan, que se le sigue, fuera del caso contar los compases desde el principio de la obra, por ver si cae dicha 7.ª al *dar* ó al *alzar* del compás doblado; pues si cayere al *dar*, será descuido; porque sé, y por dicipulos suyos, que no se permitia dicha 7.ª sino al alzar del compás doblado.

De los dos ejemplares de Orteils, nada digo; porque sé que no hacia caso de *dar* ni *alzar*, y no obstante de haber sido hombre tan célebre en la música, no dejó de ser calumniado cuando vivia; porque

podia evitar estas falsas, previniéndolas un compás mas ó menos Y nuestra 4.ª disputada, contándola á compás doble vendria al *alzar*; y quedára en esta reflexion mas abonada con los citados ejemplares de Galan é Hinojosa.

2.º En el párrafo III se explica admirablemente; pero pone tantas circunstancias en el modo de ejecutar la 4.ª, que poco á poco se contradice, pues la pone consonante y casi disonante; de forma que el fragmento á 5 del número 2, yo lo entiendo, como lo verá al pié de esta carta, número 1 (1). Y siendo así, se quedará la 4.ª indiferente; pues si los reparos de V. son tan buenos, lo seria tambien el ejemplar que expongo al número 2 (2). Los ejemplares que V. pone al número 1 de Prenestina, Felipe de Cruz, y Rogier, tienen las 4.as porque así lo quisieron, valiéndose de alguna autoridad; pues á tenerlas por consonantes, las usarian á menudo; y no haciéndolo sino raras veces, prueba que tenian á la 4.ª como especial entre las demás. Aun por eso los autores antiguos, y los que les siguieron, considerando á la 4.ª entre buena y mala, ordenaron, que hubiese de estar por parte del bajo cubierta, para que así se hiciese del todo falsa. A mas, que aunque vaya acompañada de la 6.ª, seria mucha impropiedad, que la música hiciese cláusula final en 4.ª y 6.ª, porque naturalmente buscan su último fin y centro, que es la 4.ª á la 3.ª y la 6.ª á la 5.ª para acabar el período á cabal satisfaccion del oido. Finalmente, siendo la 4.ª consonante no podrian darse las 4.as consecutivas, como se dan dos 5.as ni dos 8.as y es contraria la práctica; pues se dan muchas, bien que entre las voces intermedias; y las de que hablamos, en los ejemplares dichos, son tratadas, no absolutamente como consonantes, sino como á ligadura, aunque descubiertas. Los demás ejemplares de Ortells, Patiño, y Cabanilles, tienen muchas 4.as pero estan á modo de ligadura. Veneró dichos autores, pero las tales 4.as están descubiertas porque ellos las quisieron así.

3.º En el fragmento que se sigue de Don Miguel de Selma, hay al *alzar* del cuarto compás una 4.ª tratada como consonante; pero reparo que dicha 4.ª previene ligadura de 5.ª falsa con el contralto, y aunque emplece dicha ligadura previniendo en 4.ª con el tenor, toma la causa el contralto, y liga con esta; el oido no conocerá algun mal efecto, y es comun que una voz tome la causa por otra.

4.º Los otros dos ejemplares de Galan y Paredes no son del caso, sino totalmente fuera de la cuestion; pues estos en todas las 4.as que cometen con el bajo, siempre tienen 6.ª que las acompaña, hasta que acaban con perfeccion, y las mas son 4.as tritonos, que no son de la cuestion.

5.º Dice V. muy bien, que en las suposiciones de bajo mental, de tiempo, etc., se cometen muchos yerros, y es verdad, pero segun los

(1) Véase en las láminas el núm. 8.

(2) Véase en las láminas el núm. 9.

casos; pues en dichas suposiciones he visto algunas curiosidades, dignas del mayor reparo, para que no sean condenadas tan absolutamente. Vea V. los 9 ejemplares que pongo al número 3 (1) y hallará, como entiendo las suposiciones de bajo mental; y es que la música está bien sin él, como lo están estos ejemplares, y para mas evidencia y explicacion va el paso á 3 con tres bajos diferentes, que cada uno por sí solo está bien.

6.° Con todo lo cual se queda la 4.ª en la misma duda, de si es ó no consonante, y yo sin duda deseando muchas ocasiones del mayor agrado de V. y en el interin ruego á Dios guarde á V. muchos años. Córdoba 4 de Octubre de 1735.—B. L. M. de V. su afectísimo y seguro servidor y amigo.—Agustin de Contreras.

A esta carta contestó Valls, despues replicaria Contreras, sin contar las demás ramificaciones de los otros maestros metidos en la *grave* cuestion, que dió por resultados, el quedarse unos triunfantes con sus opiniones contrarias, y otros dudando entre si la 4.ª era consonante ó disonante. ¡Cuánto mas hubiera ganado el arte, si en vez de alambicar así el resultado de la inspiracion de un compositor, que sin cálculo alguno tal vez hizo uso de la 4.ª de esta ó de otra manera presentada, se hubiesen dedicado á discutir el modo de simplificar las reglas, y destruir teorías sistemáticas tan perjudiciales á la débil imaginacion del principiante!

Únanse aquellas disputas á la generalidad de las oposiciones de magisterios, en que cada examinador presentaba un ejercicio intrincado para hacer ver á sus compañeros de exámen, y enemigos de profesion, algun nuevo invento, dando pábulo á nuevas reyertas entre examinadores con examinadores, y examinadores con examinandos; y se verá bien claramente el resultado de no entenderse unos y otros, y de que sirvieran las composiciones musicales para todo, menos para deleitar el oido, é interesar el sentimiento.

(1) Véase en las láminas el núm 10

Hasta para expresar la música los afectos de pasion, dolor, tristeza, llanto, alegría, despecho, etc., añadió el P. Ulloa en su *Música Universal*, las circunstancias de gradacion, complexo, contraposicion, ascencion, descenso, fuga, asimilacion y abrupcion repentina; olvidándosele la principal, que era el *barullo*, pues tal debe llamarse á esta nomenclatura de términos, que de nada sirven cuando falta al compositor la inspiracion y el sentimiento, y para mucho estorban cuando posee ambas cosas.

Las reglas generales que dá Valls en su *Mapa armónico*, para que la música explique los afectos que expresa la letra, son las siguientes:

«Cuando los afectos se hayan de explicar con una voz sola, será mucho mas fácil, que con tres ó cuatro; pues tiene gran dificultad, que todas puedan conspirar á un mismo fin; pero el sabio compositor debe poner todo su cuidado en esta circunstancia, por ser la mas principal como he dicho.

«Si las expresiones son tristes, dolorosas, etc., ponga las voces en posicion baja, use de las terceras y sextas menores; las ligaduras de séptima, cuarta y novena tambien menores, que todo es muy del caso; como tambien que las voces sean contraltos, tenores y bajos.

«Si los afectos fueren alegres, festivos, etc., las voces (si son tiples serán del caso) vayan altas, las ligaduras y especies perfectas, mayores.

«Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire y el fuego, altas las voces; el agua y la tierra, las voces bajas.

«La oscuridad, tinieblas y horrores, tambien las voces en positura baja; el cielo, el monte, alturas y collados, las voces altas: en el valle, el profundo, el abismo, etc., bajas.

«Los afectos de ira, arrogancia, presuncion, desesperacion, etc., pueden explicarse llevando las voces altas y

las notas menores con puntillo. Y las de humillacion en positura baja y música pausada. Los afectos de admiracion, con algunas pausas en voces é instrumentos.

«Para la explicacion de afectos tristes y alegres, y los que dependen de ellos, será propio el estilo *melismático ó hyporchemático* (1).

«En toda la composicion que fuere lúgubre y triste, será muy del caso, cuando la letra lo permita, callen todas las voces é instrumentos, aguardando alguna pausa; porque con esta suspension, se concilia la atencion del auditorio, y se expresa mas el efecto (2).»

Tales son las reglas de Valls, que unidas á los ejemplos, si no pueden satisfacer del todo hoy, eran sencillas y claras entonces, y sin trabas para el principiante. Estamos seguros que si todos los maestros hubiesen pensado como Valls, mas hubieran brillado los genios de nuestra patria, que solo dedicados al trabajo del cálculo y la paciencia, hicieron obras admirables, aunque tan poco felices para conmover el corazon.

«Hállase nuestra música española, dice Valls, entre dos extremos difíciles de ajustar; unos, que obran tan atacados á las reglas (y algunos aun en las mas pueriles) que hallando en una composicion algo que les parezca es contra ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresion de la letra, colocacion de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes, ú otros motivos: otros tan relajados de su observancia, que sino aquellos precep-

(1) Este estilo que trae Kircher en su *Musurgia*, entre los ocho diferentes en que divide la música, lo define dicho autor del modo siguiente: «El estilo metalístico ó hiporchemático es una música de una, dos y hasta de cuatro voces: puede ser eclesiástico y profano, y consiste su composicion en cantar las voces unidas, sin paso, ni intencion para que no se confunda la letra. Tanto para música lúgubre y triste, como para alegre y festiva, es muy propio como se ve en diferentes obras antiguas y modernas del templo y del teatro.»

(2) Véase en las láminas el número 11, en donde se hallan espresados varios efectos.

tos generales, y que son tan comunes á todas las naciones, de todo lo demás no cuidan, como á ellos les parezca suena bien, pues solo el oido es su ídolo. Esto puede pasar en música teatral, pero no en música eclesiástica.

«Para que unos y otros vean que su opinion no es la mas segura, y que todos los extremos pueden ser culpables, en los ejemplares que he podido recoger de diferentes manuscritos de autores españoles, verán que no siempre ha de ser lo rígido, ni lo licencioso, quien gobierne al compositor; sino que sepa elegir un medio, que ejecutado con discrecion, será quien le asegure los aciertos (1).»

No puede ser mas claro en sus doctrinas nuestro célebre maestro; no puede expresarse con menos palabras el estado de enseñanza de su tiempo, y las opiniones distintas que reinaban entre sus compañeros de profesion; no puede haber censura mas amarga de los deplorables sistemas que esclavizaban ó pervertian al pensamiento creador.

La claridad y sencillez, poesía fundamental de la música, y la sublimidad de la inspiracion, vida y gloria de las artes bellas, no tuvieron valor alguno ante el mecanismo calculado, el fanatismo sistemático, ó las libertades y licencias importadas y acogidas sin reflexion. En medio de esta confusion de ideas, todas ellas contrarias á la verdad del espíritu artístico, nuestros verdaderos maestros fueron colosos como científicos, y pigmeos como artistas: antepusieron la complicacion de sus doctrinas á la claridad de su gloria; y dejaron de sus obras asombros de dificultades, entre pobreza en concepciones. Pasaron su vida trabajando para su vida; nada para los adelantos del arte; nada para la posteridad. Unos porque sus obras, aunque admiradas por los estudiosos como muestras de paciencia y

(1) Véanse los ejemplos de Valls en las láminas, número 12.

estudio, no serán oidas de la generalidad como modelos del arte de conmover el alma por medio de los sonidos; y otros semi-maestros, porque imitando sin acierto, no tuvieron ni genio para crear, ni estudios para ser respetados.

Interin las composiciones extranjeras menos calculadas por sus mas sencillas teorías, y mas inspiradas por su libre práctica, iban obrando la revolucion artística que habia de colocar el arte á la altura que lo hemos visto en la primera mitad del siglo XIX, los maestros españoles siguieron estacionados en sus antiguos sistemas; olvidaron los nombres de sus antepasados, y no hicieron caso de los progresos europeos. Nada guardaron para su historia; ningun puesto ambicionaron en el mundo artístico, y España quedó legada al mas desgraciado olvido, por la incuria y el poco amor al arte y á la patria, de tan desunidos profesores.

No hubo otra causa, no, para nuestra postergacion en el mundo artístico: muchas de nuestras obras en el siglo XVIII tanto teóricas como prácticas, aunque arrinconadas y olvidadas, aunque sistemáticas y calculadas, son una prueba de ello; como puede verse por las teóricas de Valls y otros maestros, y las muchas composiciones prácticas de aquel tiempo (1).

Si generalmente el fanatismo escolástico, y nuestra guerra de profesion, destruyeron el progreso artístico; particularmente tambien, hubo maestros que elevaron la música eclesiástica á una altura, á que no han podido llegar todavía las naciones extranjeras, en medio de sus verdaderos y grandes adelantos.

Y sin embargo, nuestras obras de música eclesiástica,

(2) Para dar una prueba de esta verdad, véase en las láminas y número 13, una composicion corta de Valls; no permitiendo el objeto de nuestra obra, extendernos mas con ejemplos.

orgullo de una nacion católica como la española, yacen olvidadas y confundidas con otras no dignas de mencionarse, entre el polvo de los archivos de las catedrales; generalmente hablando, por la incuria de los cabildos y el poco amor artístico de los maestros de capilla; y particularmente, por el poco interés que se han tomado el gobierno y el conservatorio nacional de música, para formar un centro de estudio, enriqueciendo las bibliotecas públicas con las mejores, y dándolas vida por medio de la prensa. Solo D. Hilarion Eslava, bajo la proteccion de S. M. nuestra augusta reina doña Isabel II, ha tenido esta feliz idea, publicando algunas de las mejores obras de autores españoles, en la *Lira Sacro-hispana*, coleccion digna de elogio, como estudio, y como gloria del arte y de nuestra patria.

Para dar la última idea sobre el estado del arte en España á mediados del pasado siglo, copiamos á continuacion la carta que el distinguido maestro de la catedral de Lugo D. Gregorio Santisso Bermudez, remitió á D. Francisco Valls, manifestándole su dictámen sobre el *Mapa armónico*; y en ella se verá confirmado cuanto llevamos expuesto sobre el particular.

Muy señor mio: Aunque ha sido á costa de tantos deseos, que hizo menos tolerables la precisa dilacion que los correos llevan, escaseándome el cuidado de no abultar los pliegos la dicha de ver juntos los que componen la grande obra de V. que titula: *Mapa armónico práctico*, etc., he finalmente conseguido la de registrarlos todos hasta el último, que es feliz cláusula de trabajos tan costosos, y aun llave de oro, que cubre y cierra los tesoros del arte, sabiduría y esperiencia de V. en la extension de los defectos vulgares, que suelen acontecer en las obras de nuestra facultad y su ejecucion; dando al mismo tiempo los mas moderados remedios, cuando la desobediente temeridad de tanto compositor, cantor é instrumentista los necesita, á mi parecer, mas eficaces: pero la modestia de V. se contenta con descubrir el daño y apuntar el remedio, para que la discrecion lo ejecute.

Esta misma moderacion, en quien seguramente puede dar leyes á la música, se vé patente en todos los capítulos de su obra; queriendo mas que cada uno siga lo que con fundamento siente, que no atar á los de-

mas al juicio de V., de donde inferirá el mas ignorante, el fin, que no es hacer escuela, sino dar en claro método lo que enseñaron los grandes maestros, que nos precedieron, con los preceptos viejos y nuevos, y todos los abusos que atropelladamente se han introducido en la música, coo el fantástico nombre de *primores y excepciones;* para que cotejando los discípulos, y muchos de los maestros, lo que fué y lo que es, formen de lo antiguo y moderno un tesoro apreciable.

Yo me confieso deudor á V. ya por la honra que me ha hecho en dejarme ver esta obra, ya por la antigua correspondencia que le he merecido; pero mucho mas, porque veo patrocinadas las leyes de la verdadera música, por un sugeto de la clase de V. cuya sola autoridad bastaba para hacer frente á cuantos han intentado adulterarlas, abusando de la piedad de los entendidos: como tambien para abrir paso á tantos pusilánimes supersticiosos observantes del rigor de dichas leyes; á los cuales parece, que es contra ley, lo que es *sobre ó fuerza* de ella; sin dar con moderacion sus veces al ingenio, ni atender que en muchos lances es arte huir del arte. Lo bueno es que estos nada pueden morder, que no se vea en obras de insignes maestros, que nos precedieron, ó lo que es mas, en las propias de los mismos, que lo murmuran.

Ya sabe V. mis antiguas disputas, y las desazones que me causaron muchos maestros de ambas clases, en los papeles que andan impresos. Todo fuera bien empleado, si se hubiese conseguido la reforma de los introducidos abusos. Pero despues de tantos sudores y trabajos, para mantener la facultad en la solidez de sus fundamentos; despues que V. ha dedicado toda su vida, para dar á la posteridad sus doctrinas claras, sus primores con ventaja, sus habilidades en todo género muy apreciables, sus reglas antiguas de tiempo medio, y modernas, con método, brevedad, universalidad y moderacion: todavia nos hallamos peores de lo que estábamos, por la insolente tenacidad de muchos levantados á maestros, cuando nunca fueron bien castigados discípulos. Hombres en verdad atrevidos y soberbios, que zanjando en la ignorancia los desaciertos de su inobediencia, se relamen con el aura popular de los necios, y como esta sople, no hay ley que tenga, ni regla que valga. Así vemos de dia en dia mas trastornada la música; y lo peor es, que se han pasado los estilos teatrales á las iglesias; y aun en los coros son por demás los libros de canto llano; porque los cantores ni entienden, ni ejecutan lo que en ellos se pinta; si es que haya quedado alguno bien librado de las manos de tanto copiador ó compositor ignorante.

Nace á mi ver este desórden en el canto llano, de la negligencia que padecen los sochantres en aprender y tener prontas las reglas para ejecutarlas con el rigor que piden; porque siendo estas (digámoslo asi) la dialéctica de la música, no admiten las licencias y excepciones que muchas veces ilustran al canto figurado. Aun en lo mas trivial se deja ver la estupidez de muchos, ignorando, cómo y cuándo han de cantar *Fa*, ó *Mi* en *B fa b mi*; siendo regla universal, que siempre que la composicion vaya desde el signo *Ffaut* al do *Bfabmi*, por grado ó de salto, se ha

de cumplir con el *Diathessaron*, como no toque á *Csolfaut*, diciendo *Fa* en *Bfabmi*; lo que regularmente sucede en primeros, segundos y octavos modos ó tonos; que eo otros ya sabe V. que puede y debe variarse esta regla, con la moderacion y discrecion que pidieren los pasages. Del mismo principio nace, que en terceros y cuartos modos, los cuales por razon de su *diapente* esencial, piden *Mi* en *Bfabmi*, canta *Fa*, no debiendo, por ser contra la naturaleza del tono.

Otro error cometen estos en la práctica, y es que segun su fantasia añaden, ó quitan puntos á la composicion, y como los demás se arreglan á lo que ven, y no penetran el pensamiento del sochantre, se reduce todo el canto á un desconcierto infernal.

Otros mas picados de sabios, para introducir como de *per se* la propiedad de *Bmol* en el canto llano, siendo evidente, que es accidental el género diatónico, sobre el cual está fundado; inventaron una nueva especie de *Diapente* para quintos y sestos modos, como verá V. en la siguiente figura, diciendo *Fa, Sol, La, Fa, Fa*; como si aumentar ó disminuir las especies de *diapentes*, fuese arbitrable, sino pasando y profanando, no solo las reglas sólidas y principios del canto, sino tambien los términos de la posibilidad y evidencia (1).

Y no advierten estos introductores de novedades, que en su *diapente* cantarán por tres propiedades, cuando para sostener su propiedad de *Bmol* podrian cantar por ella sola, diciendo: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol*, como se ve en la segunda figura del ejemplo, y evitar de este modo la barbaridad de su pensamiento. Pero aun siendo esto asi, quedará este *diapente*, que es la cuarta especie entre las demás, confundido con el de séptimo Modo que es el mismo, apuntado por *Gsolreut*; y no nos quedará lugar en todo el canto llano, para la tercera especie de *diapente*, que es *Fa, Sol, Re, Mi, Fa*; ni para la sexta especie de *diapason*, que se forma de este *diapente* y de la tercera especie de *Diathessaron*, que es, *Ut, Re, Mi, Fa*, colocada sobre dicho *diapente*, y diciendo: *Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa*. Y no hay razon para excluir á esta especie del canto llano; y menos permitiendo todos los cuerdos el uso del *Bmol* al género *Diatonico*, cuando la necesidad lo pida, para formar *Diathessaron*, ó evitar la aspereza insufrible del tritono.

Bien puedo asegurar á V. que no hubiera en esto tanta confusion, si los compositores del canto llano (siendo fieles los que escriben libros de coro) se nivelasen con las reglas; dando á cada Modo, con prudencia y justicia lo que es caracteristico de cada uno, y no confundiesen las cláusulas y pasages, transfiriendo lo que es del uno al otro. De aqui nace el haber de usar diligencias, y valerse á veces del género cromático, para huir los pasos escabrosos de semejantes composiciones. Los antiguos hicieron lo que debian; pero me dicen, que ya no faltan maestros (y quizá V. tendria muy cerca algun ejemplar) que han variado gran parte del canto llano, haciendo composiciones nuevas, con la tris-

(1) Véase en las láminas el número 11.

te vanidad de que serán mejores las suyas, que las antiguas que sirvieron y sirven á toda la santa Iglesia; y aun fuera tolerable, si estuviesen conformes á las reglas; pero me consta bien que en muchas cosas, están sin ellas, y no alcanzo como se sufre.

Los mismos y aun mayores absurdos, fundados en la inobservancia de las leyes se ve en el canto figurado. Esperimentamos que casi todos los cantores lo son por uso; pero tan ignorantes, que ni los nombres de las solfas saben; y aun menos la verdadera medida de los tiempos. Cantarán estos un ária ó coplas al uso; pero en llegando á presentarles un libro de música de Atril, enmudecen todos. Mayor daño es aun, que estos vicios hayan llegado á los maestros de capilla, de los cuales muchos ignoran los tiempos y figuras antiguas; y otros pasando de los semibreves ligados, á que muchos no alcanzan, ya no hay paciencia para sufrir los disparates que ensartan. ¿Y qué diríamos, si les hiciesen pasar á las figuras Alfadas y Ligadas, á los puntos de Perfeccion, Aumentacion y Alteracion que se hallan á cada paso en las grandes obras de los maestros antiguos? ¿Y de dónde nace sino de la poca aplicacion en estudiar cuando eran discípulos, ó de enseñarles malamente sus maestros?

Yo he llegado á discurrir, que el principio de este mal está en que, cuando se hallan en contrapuntos, que son la llave de la composicion, hay maestros, que como el discípulo las escriba medianamente aunque halla muchos yerros, luego le pasan á la composicion sin que esté bien fundado en aquellos principios; y en este mal estado, si bien lo apuramos, ignora qué cosa es *Diapason, Diapente, Diathessaron,* cuantas especies hay de ellos, y menos cuantas especies hay de modulaciones dentro del perfecto *Diapason;* y con estas faltas presumirá de compositor; y aun le alabarán por tal los mismos maestros, que conocen su ignorancia.

Pero veamos en qué para. A fin de que estos discípulos sobresalgan ó sean conocidos; en lo que generalmente les imponen, es trabajar una misa ó salmo, con mucha bulla ó confusion de instrumentos; las voces á cuatro y no mas, con un *ripieno.* Piensan luego un paso para el primer *Kyrie,* otro para el *am n* de *Gloria* y *Credo*, y lo demas de la obra con duos y solos. Si hay algun cuatro, es para el *ripieno;* y cuidado en que eternamente se oiga toda la gritería de violines, oboeses y trompas, si las hay; pero no hay miedo de que en todo el progreso se oiga primor alguno musical; absurdos intolerables sí, y á cada paso, ejecutando, unas veces, terceras diminutas de dos semitonos mayores; otras las especies disonantes sin prevencion, ni salida correspondiente; y otras oyéndose tal aspereza en los pasages, que rajan los oidos, y avergüenzan á los que lo entienden. De fugas, trocados, cánones, y otras habilidades, ya no se habla, ó porque no las entienden ó porque cuestan mucho. Así les costára la relajacion de los estilos, y no sirvieran en la Iglesia los aires provocativos de las *tablas*, que se oyen en casi todas las composiciones modernas, para el templo; contra lo dispuesto en los

sagrados cánones, concilios y sinodales, contra las doctrinas de los santos padres, contra la seriedad del lugar, y contra la honra de Dios en cuanto aquel se profana y se da mal ejemplo á las almas piadosas; siendo cierto, que para edificacion de ellas, se permitió en la iglesia la música.

De estos principios es cierto, no puede salir otra cosa que el universal desórden que vemos. Toda esta obra de V. camina á detener tanto precipicio; y como se lográra, fuera dicha el haber trabajado tanto. Verán con todo los que la leyeren, el buen celo y acertada eleccion de V., á quien debemos venerar todos, por tan benemérito en la facultad, que entienden pocos y la pisan muchos; y darle las gracias por la honra que á todos hace. Dios nuestro señor guarde á V. los muchos años que le deseo.—Lugo y octubre 22 de 1742.—D. Gregorio Santisso Bermudez.

A la misma altura que los anteriores maestros se hallaban sus contemporáneos, D. Miguel Ambiela, maestro de capilla de Jaca, nombrado para la catedral del Pilar de Zaragoza el 7 de mayo de 1700; en cuyos archivos se conservan veinte obras de este compositor. —D. Luis Serra, maestro de la iglesia del Pino de Barcelona, que por muerte de Ambiela pasó al Pilar á desempeñar el magisterio en 1715; y D. Bernardo Miralles, que por igual causa reemplazó á Serra el 7 de marzo de 1759.—D. Agustin de Contreras, maestro de la catredral de Córdoba, del que se conservan dos magníficos motetes, el uno, *Posuit, me, desolata*, á cuatro, de dos tiples, contralto y tenor, con acompañamiento de órgano; y el otro para Santo Tomás de Aquino, *O doctoro eti me*, escrito á ocho riguroso.—D. Juan Francés Irribarren, maestro de la catedral de Málaga, de quien todavía existen un gran número de salves, motetes, himnos y misas, con instrumental y sin él, de un mérito extraordinario.—Don José Lanuza, maestro de la catedral de la Seo de Zaragoza hasta el año de 1756 en que le reemplazó en 20 de marzo el gran compositor D. Francisco Javier García, conocido generalmente por el *españoleto*, y de quien nos ocuparemos en el curso de esta historia. — D. Domingo Teixidó,

maestro de la catedral de Lérida, en cuyos archivos se conserva una misa escrita con acompañamiento de orquesta, y sobre el tema *Gaudent in cœlis*, digna del mayor elogio, tanto por su bella modulacion, cuanto por su invencion en el género imitativo. Segun el acreditado maestro actual de dicha catedral D. Alejo Mercé y Fondevila, D. Domingo Teixidó falleció por los años de 1737, entrando á ocupar el magisterio en 1738 el licenciado D. Antonio Sala, maestro de primer órden, y fecundo en obras sobresalientes de las que aun se cantan muchas con aceptacion en la citada iglesia. — Don Enrique Villaverde, maestro de la catedral de Oviedo á principios del siglo XVIII, y D. Pedro Fúrio, que le sustituyó por los años de 1730, fueron distinguidos compositores, conservándose de este último un *Tedeum* á ocho, y unas vísperas á cuatro de un efectó admirable. — D. José Pujol, maestro de la catedral de Barcelona, y D. Pablo Monserrat, de la de Sta. María del Mar de la misma ciudad, sobresalieron tambien por el mérito de sus composiciones.

Encontrábase tambien en Madrid de segundo organista de la capilla Real de S. M. en la época á que nos referimos, el famoso maestro compositor D. Antonio Literes, de quien dice nuestro célebre Feijóo en su *Teatro crítico*, refiriéndose á la oportunidad de introducir accidentales y mudanzas de tono dentro de una composicion, dando con esto los grandes compositores mayor dulzura y expresion á los afectos de la letra, lo siguiente (1): «Algunos extranjeros hubo felices en esto; pero ninguno mas que nuestro don Antonio Literes, compositor de primer órden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna; pero en

(1) Tomo 1.°, 6.ª impresion, pág. 296.

el manejo de los puntos accidentales es singularísimo; pues casi siempre que los introduce, dan una energía á la música, correspondiente al significado de la letra, que arrebata. Esto pide ciencia y númen, pero mucho mas númen que ciencia, y así se hallan en España maestros de gran conocimiento y compresion, que no logran tanto acierto en la materia: de modo, que en sus composiciones se admira la sutileza del arte, sin conseguirse la aprobacion del oido.»

Mas adelante continúa Feijóo hablando de Literes (1): «Y en cuanto á la música se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia á admitir novedades, que Plinio lamentaba en los mismos italianos, respecto de los griegos: *Mutatur quitidie ars interpolis, et ingeniorum Græciæ flatu impellimur.*

«Con todo no faltan en España algunos sabios compositores, que no han cedido del todo á la moda, ó juntamente con ella saben componer preciosos restos de la dulce y majestuosa música antigua. Entre quienes no puedo escusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes; compositor verdaderamente de númen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos: de suerte que aun en las letras de amores y galanterías cómicas, tiene un género de nobleza, que solo se entiende con la parte superior del alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia. Yo quisiera que este compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados: porque el genio de su composicion es mas propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos. Si algunos echan menos en

(1) Tomo 1.°, pág. 304.

él aquella desenvoltura bulliciosa, que celebran en otros, por eso mismo me parece á mí mejor: porque la música, (especialmente en el templo) pide una gravedad seria, que dulcemente calma los espíritus; no una travesura pueril que incite á dar castañetadas. Componer de este modo es muy fácil, y así lo hacen muchos: del otro es difícil, y así lo hacen pocos.»

De las composiciones del maestro Literes, se conservan, ó al menos se conservaban aun el año de 1827, en los archivos de la Real capilla, dos cuadernos en pasta; uno marcado con el número 9, que contenia catorce salmos de vísperas, ocho *magnifical*, y diez himnos para todas las festividades; y otro, señalado con el número 10, en que se hallaban tres misas de facistol. Tambien en la Biblioteca nacional de Madrid se conservaba la partitura de una ópera española de tan inspirado compositor.

Demostrado queda, por el relato que llevamos hecho de los maestros compositores españoles de la primera mitad del siglo XVIII, la superioridad de estos sobre los favorecidos extranjeros en las cortes de Felipe V y Fernando VI; y mucho mas demostrado quedaria, si hubiésemos tenido alguna pequeña proteccion por parte del gobierno, y sobre todo por la generalidad de los maestros de capilla, á quienes nos dirigimos para que nos suministrasen noticias de sus antecesores, y aun no se han dignado contestar.

CAPÍTULO XXVI.

Muerte de Fernando VI.—Regencia de Isabel de Farnesio.—Destierro de Farinelli.—Entrada de Cárlos III en Barcelona.—Mascarada de Apolo.—Fiestas en Madrid.—Carácter de Cárlos III.—Dominacion extranjera.—Motin de Squilace.—Táctica militar prusiana.—Marcha prusiana.—El marqués de Rodas.—Estincion de los jesuitas.—Hombres célebres que entre ellos escribieron sobre historia, música y literatura.—El conde de Florida Blanca.—Proteccion á las artes.—Consideraciones sobre este reinado.—Mejoramiento de los teatros.—Esperanzas del arte lírico dramático.—Don Luis Mison y otros compositores.—Obras dramáticas y líricas.—Prohibicion de los autos sacramentales.—Cantantes españoles.—Don Ramon de la Cruz y sus obras.—*Vaudeville y ópera cómica* francesas.—Poema de Iriarte.—Ciérranse los teatros.—Compañías de ópera italiana.—Incendio del teatro de Zaragoza.

Termina la existencia de Fernando VI el dia 10 de agosto de 1759, y es llamado á ocupar el trono, como legítimo sucesor, su hermano Cárlos III, rey entonces de las Dos Sicilias.

Hasta la llegada de este monarca, queda nombrada, como reina gobernadora de la nacion española, la augusta madre de Cárlos, doña Isabel de Farnesio, que retirada al real sitio de San Ildefonso durante el reinado finido, hace su entrada en Madrid el dia 17 de agosto, en medio de las mas espontáneas aclamaciones de todo el pueblo.

Entre las primeras disposiciones tomadas, por la tercera vez reina de España, fueron, la de abaratar el precio de algunos artículos de consumo, y el destierro del famoso cantor Farinelli, señalándole una pension que disfrutó en Bolonia hasta el año de 1782, en que dejó de existir á los 78 de edad (1).

(1) Hablando de Farinelli dice Teixidor: «El amor y benevolencia que tomó á los españoles fué tan grande, que habiéndose retirado, despues de muerto Fernando VI, á una magnífica casa de campo que compró á las inmediaciones de Bolonia, con el fin de acabar sus dias al lado de su grande amigo el P. Juan Bautista Martini; tenia dadas órde-

El dia 17 de octubre del año 1759, pisó Cárlos III las arenas españolas como rey de España, en las playas de Barcelona, y el marqués do Castellbell, decano del ayuntamiento do dicha ciudad, tuvo el honor de ser el primero en dirigirle las siguientes palabras: « La divina Providencia, que destinaba á V. M. para gobernar los mas floridos reinos del Cristianismo, como son los de España, dispuso anticipar sobre las reales sienes de V. M. una corona brillante, cual es la de las Dos Sicilias, dándonos de esta suerte, un rey consumado maestro en el arte de reinar. Ha premiado así Dios el mérito de V. M. continuando por el espacio de veinte y seis años, debiéndose al incesante desvelo de V. M. que renaciese en el orbe un reino respetable, quo mas do dos siglos habia, se contaba ya como provincia. Barcelona, nuestra patria (la misma que tuvo gran parte en la adquisicion de tanta joya), obsequió á V. M. en la jornada para Italia, y sus demostraciones tuvieron aceptacion en el benigno ánimo de V. M. No ha olvidado la Providencia este corto mérito, compensándolo, en que si entonces por su situacion fué la última, sea ahora por eleccion de V. M. la primera que tenga la honra de reconocer por su rey natural y clementísimo padre, á un monarca que se vincula la admiracion y la envidia de la Europa. »

A esta sentida y expresiva arenga, contestó Cárlos III en los términos mas satisfactorios y cariñosos; y en medio de un inmenso gentío, y entre las aclamaciones mas entusiastas, hace su entrada el gran rey Cárlos III y su real familia, en la primera ciudad do su nuevo reino.

Describir las fiestas que se hicieron en los dias que

nes en Bolonia y sus contornos, para que le encaminasen á su quinta cuantos españoles transitasen, á los cuales regalaba y agasajaba con una esplendidez propia de su carácter, y sin excepcion de personas.

SS. MM. permanecieron en Barcelona, seria, á mas de pesado, ageno de esta historia: por lo cual nos limitaremos á las que tienen relacion con la música y poesía; pues aunque estas artes ocuparon un puesto preferente en todas las dichas fiestas, sobresalieron en el gran *Te-Deum* que se ejecutó en la iglesia catedral, compuesto por el maestro don José Pujol, y en la brigada cuarta de la real mascarada presidida por Apolo, y de la que nos vamos á ocupar trasladando íntegro lo que de ella se lee en la *Relacion de los festejos* que el ayuntamiento mandó imprimir.

« Si Hércules seguia á Marte con la briosa retaguardia de las armas, no menos obsequiaba á *Apolo* su subalterna comitiva de las buenas letras, que nada extrañas en este país, se animaban con su influjo, y se aliñaban para dedicarse á tan brillante objeto. Lo ostentaba *Orfeo* á caballo, vestido á la heróica, llevando en la mano su cítara, que por haber reducido con las suavidades de su poética armonia á vida sociable y política á los hombres entregados al trato agreste, fingió la antigüedad haber rendido á las fieras mas alimañas con su concento (1).

«Seguíanle doce musas, contando con ellas las tres Gracias vestidas de ninfas airosas, llevando cada una de las musas sus divisas; para espresion de cuyos nombres; y de lo mucho que penden sus medras de las beneficencias de Apolo, nada hay mas acomodable que la elegante traduccion que hizo un poeta valenciano del epígrama de Virgilio:

Clio cantando acciones eminentes,
nos enseña presentes
de pasados varones las memorias,
alma siendo erudita á las historias.

(1) Silvestres homines sacer, interpresque Deorum,
Cædibus, et victú fœdo deterruit Orfeus:
Dictus ob hoc lenire tigres, rabidosque Leones.—(Horacio.)

Lúgubre *Melpomene* en triste llanto
de trágicos sucesos forma el canto.
Thalia alegre las comedias ama;
dulce *Euterpe*, y jovial burlas aclama.
Tersicore en la cítara maestra,
mueve, impera, y excita afectos diestra.
Erato con su plectro al baile inclina:
A lo heróico *Caliope* se destina.
Urania en el compás igual, y atento,
de las esferas mide el movimiento.
Polimnia finalmente en voz y acciones
de ademanes compone las razones.
A estas deidades pues que el orbe admira,
alma Apolo las dá, si las inspira;
siendo Febo luciente
en medio el coro, quien le inflama ardiente.

«Iban las tres Gracias servidas de *Arion*, *Amfion* y *Lino*, y las musas acompañadas de sus *Vates* coronados todos de laurel, en indicio de que con los influjos, y para el aplauso de este Apolo, han de reverdecer en el principado los laureles, que no obstante la aspereza de sus breñas, supo hermanar Cataluña con la robustez de sus robles; porque cuando su suelo, aunque hercúleo, es susceptible de eruditas amenidades; como que á su progenitor llamó la antigüedad, *Musagétes* (a), *ó fiel conductor de las musas,* que por esto en un dístico antiguo fué aplaudida por tan bien cortada pluma, como cortante su clava.

Non minus Herculeum nomen, quan clava, perenne
penna facit: Veluti Dux Elicóna colit (b).

«Antes bien en evidencia de no haber dejenerado sus descendientes de la culta polícia, que miran como hereditaria pudiera alegarse que á imitacion del mismo Hércules, de quien se afirma (c) haber trasportado las letras

(a) Greg. Gyral. Syntag. de Musis.
(b) Anónimo citado por el M. Aguilar en el teatro de los Dioses.
(c) Idem idem citando á Laurencio Crasso.

de España á Italia, circulando así por varias provincias las ciencias y las armas españolas, se hicieron particularmente visibles las buenas letras de esta provincia en muchas estremas. ¡Oh! Quién pudiera congregar tantas avecillas canóras, para que con sus picos y vuelos celebrasen y aplaudiesen el arribo de Sol, y anunciar á Cataluña que ha venido su Febo: *Tuus jam regnat Apollo!* (d). ¡Oh! Si pudiera juntarse en su obsequio, su aplauso, su encomio, para el único desahogo de nuestros alientos, como lo es su amor de nuestros cariños! Ríndanse á sus piés las catalanas armas, y veneren á su real pecho por objeto, y á su real cabeza por asilo de las musas.

At vos *Casthalidum* chorus
Fonti plaudite *Carolo*
Cantus addite plausibus (e).

«Y trocando en zueco el coturno, para amenizar tanta prosa con lo festivo del verso, y suplir con lo jovial las sequedades del precedente discurso, dígase por anuncio, lo que empieza á verificarse suceso.

Clio ya hace comentarios; (1)
Ya *Euterpe*, *Erato*, y *Thalia*,
cantan, bailan, y se envia
Melpomené á los corsarios:
Tersicore afectos varios
mueve, y los dá un héroe solo
Caliope, á quien en su *polo*
muestra *Urania*, y con su gesto
Polimnia en Cárlos: ¿Qué es esto?
-Viva el rey de polo *A-polo*.

» Esto en cuanto á las musas: ¿y las gracias? A no ser

(d) Virgilio. Egloga 4.
(e) Ex Barclay. Argen. lib. 1.
(1) Alúdese á los comentarios de *bello Italico*, y de *rebus ad Velitras gestis*; que con el influjo, y de órden del rey Cárlos III, compuso el conde Castruccio Bonancio, con un estilo que llamó la atencion en el mundo literario, renovando el siglo de Augusto.

que se teme la prolijidad, y mas porque como dijo Oven:

Nulla satis tulli est oratio longa diserti,
Esse portest Mevii nec satis ulla brevis.

» A no ser esto se añadiria alguna seguidilla para que no faltase este sainete del gusto español, ya que en la relacion de las otras partes del festin, se procurará imitar el estilo italiano. Pero vaya por una vez: abreviese en lo demas, que *mar y tierra* juntos; y vengan esas seguidillas, que no encajarlas hablando de amenidades, seria no proporcionar el metro con el asunto. Vayan enhorabuena, y perdonad, ninfas del Tajo y Manzanares, si una capucha catalana no arrebóla con donaire las mantillas de cristal, que hacen inimitables vuestros gracejos.

Cantar quiso las Gracias
alguien, y al ver
á reina é infantas, dijo:
una, dos, y tres.
¡Oh que agraciadas!
será fuerza decirlas
algunas gracias.
Pues vaya un tono
que dé en dulce gracejo
aire gracioso.

—

Van de manos asidas;
y es (caso raro!)
que tienen cinco dedos
en cada mano.
No me lo finjo,
pues trabajan, y saben
cuantos son cinco.
Hilan, hilbanan,
bordan, planchan y cosen:
Miren que gracias!

—

De Isabela la gracia (1)
nos dá hoy Sajonia
por la *cual muchas Indias*
España logra.
No es pulla, no;
que en latin es la rueca
colo y *colón*.
Jesus! que anuncio!
Adios damas de España,
ya es otro mundo.

—

Acompaña á la reina
por rey *Amfion*,
que tras sí las *ciudades*,
dis que arrostró.
Cielos! que fuerza!
Pero no, no de-lira,
sino de cuerda.
Vamos qué es gracia
atraer al que todo
tras sí lo arrastra.

—

A una infanta la toca
por socio *Arion*;
si es, ó no el del *Delfin*,
sábelo Dios.
Ya di en la cuenta;
Que el Delfin siempre busca
luces serenas.
Dichoso el clima!
donde caiga una gracia
que es serenísima.

—

A otro por compañero
le han dado á *Lino*:
por el *hilo* de Ariadna,
saco el *orillo*.

(1) La reina D.ª Isabel la Católica bajo cuyos auspicios fueron descubiertas las Américas por Colon.

Feliz la trama!
donde España entre-teja
tan fina holanda.
No hay miedo á velas,
mírenla al medio dia,,
que es rica tela. etc.»

La música de esta comparsa así como la de los demas coros y danzas de las otras, fué compuesta por los maestros Pujol y Duran.

En todas las poblaciones por donde pasó la régia comitiva, de tránsito para la corte, hubo grandes fiestas de música, danzas, fuegos é iluminaciones; recibiendo á SS. MM. el pueblo de Madrid, el dia 9 de diciembre por la tarde, con un entusiasmo indecible. Pero no habiendo querido Cárlos III hacer su entrada pública en este dia, se defirieron las fiestas para el 13 de julio de 1760, que convocados los reinos para el reconocimiento y jura del príncipe de Asturias, fueron dobles, y por lo tanto mas suntuosas.

La pompa, la grandeza, el entusiasmo, la alegría, y todo cuanto existe para dar espansion al corazon y embriagar los sentidos, se hallaba en estas fiestas aceptadas con espontaneidad por el amor del pueblo á su monarca, en quien cifraba sus esperanzas por lo bien que habia gobernado la Sicilia. Hubo sobresalientes fuegos de artificio; representaciones cómicas y líricas en el real coliseo del Buen Retiro, arcos de triunfo en las principales calles; comparsas de trajes nacionales con sus músicas alusivas; una lucida y numerosa mogiganga compuesta de doscientas veinte y una parejas, y corrida de toros en la plaza Mayor, de la que salió muy complacida S. M. la reina doña Amalia de Sajonia, por haber visto brillar en ella el valor y la destreza española.

Cárlos III fué un rey inteligente, de buena memoria, metódico, celoso de su autoridad, enérgico y un poco des-

confiado. Piadoso hasta la supersticion, justo hasta el rigor, y casto hasta la intolerancia : confiaba en sus ministros pero los subordinaba á su respeto : si simpatizó con la Francia, nunca se dejó gobernar por ella: si desconfió de la Inglaterra fué porque nunca vió en ella buena fe.

Sin mezclarnos en cuestiones políticas de este reinado, porque no son de nuestra incumbencia, vamos á hacer relacion de ciertos hechos, que pueden servir para aclarar otros importantes, en la historia que nos ocupa.

Cárlos III vino rodeado de un gran número de italianos, á los que ocupó en los mas importantes destinos de la nacion. Confíasele la secretaría de Estado al marqués de Grimaldi ; la de Hacienda al de Squilace ; unos y otros colocan á sus amigos y compatriotas en los primeros puestos de la nacion, y el pueblo, que siempre miró con odio á los advenedizos, empieza á perder las halagüeñas esperanzas que habia formado, y no sin razon.

Y decimos no sin razon, porqué en el reinado de Cárlos V la codicia flamenca nos acarreó los disturbios de los comuneros, los asesinatos de Padilla, Bravo y demas héroes de Villalar, y el exterminio de las inmunidades de Castilla establecidas desde el tiempo de los godos : en el de Felipe V la nacion española vióse sujeta á una corte francesa, dirigida por la ambiciosa princesa de los Ursinos : en el de Fernando VI es sacrificado el español Ensenada á las maquinaciones inglesas, dirigiendo, se puede decir así, la nacion el cantante italiano Farinelli ; y Cárlos III, de quien tanto se esperaba, principia su reinado con otra dominacion extranjera, que llevaba la misma marcha de ambicion y aniquilamiento que las anteriores.

El ministro que mas en contacto se halla con el pueblo, y cuyos actos están mas al inmediato alcance de ser juzgados por todas las clases, es el de Hacienda ; y siéndolo

entonces Squilace, quien como advenedizo no solo carecia de simpatías, sino que tenia que luchar con el odio de la inmensa mayoría de los españoles, y habiendo aumentado los impuestos y subido por consiguiente el precio de los artículos de mayor consumo, fué el primero que rompió los diques de la paciencia española, que tomando por pretesto la prohibicion de los sombreros gachos, se desborda, y enfurece contra él, el dia 23 de marzo de 1766, presentándose el pueblo por primera vez ante Cárlos III, imimponente y atrevido.

Huye el italiano Squilace y gran parte de su comparsa del furor popular; el gobierno dicta órdenes rigurosas contra los amotinados, y el órden queda restablecido. Pero engañado el rey por sus consejeros, de que la existencia de su trono se la debia á las armas, se aumenta y mejora el ejército en todos sus ramos; se completan los económicos batallones de milicias provinciales; plantéanse las escuelas y colegios de artillería é ingenieros; se perfecciona la fundicion de cañones en Barcelona y Sevilla; pónese á la nacion en pié de guerra; mándase á varios militares para que estudien en el ejército prusiano, mandado por Federico II, la sublime táctica; plantéase en España el mecanismo de infantería conocido con el nombre de ejercicio prusiano, tan inservible en campaña; en 1769 se publican de real órden los toques de guerra que deben observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S. M., concertados al estilo prusiano por el músico de la Real capilla D. Manuel Espinosa, introduciendo en el ejército español la marcha tambien prusiana, conocida con el nombre de marcha fusilera (1): y en medio de este movimiento militar, nada se hace por

(1) Véase en las láminas el núm. 15.

el bien de los pueblos; ninguna obra de utilidad pública se proyecta; ninguna proteccion se presta á las ciencias y á las artes, á la agricultura, industria y comercio.

Ocupa la secretaría de Hacienda el marqués de Roda, nacido en Zaragoza de una clase humilde; y sus grandes conocimientos rentísticos y acertadas disposiciones, conquistan las simpatías del pueblo; mucho mas cuando se supo, fué causa de que se suprimiesen los privilegios que gozaban los colegios llamados mayores, establecidos en Salamanca, Leon, Alcalá y Valladolid, en donde solo se educaba la clase noble, para quien despues eran los destinos mas aventajados del Estado, con perjuicio de la demas juventud.

Trató tambien el marqués de Roda de suprimir el mal llamado tribunal de la fe, pero no pudo llevar á efecto su deseo, aunque sí el de la extincion de los jesuitas con el apoyo del conde de Aranda; extincion inmerecida por el modo cruel con que se hizo, y por las escasas pruebas que se han presentado para la justificacion de semejante acto, en un país tan católico y caballeroso.

No tratamos de defender la institucion de la compañía de Jesus, ni si convenia ó no convenia en España: nos lamentamos del modo con que se llevó á cabo un hecho tan despótico é inhumano, y defendemos á los hombres que con sus luces enriquecieron otros paises; que en su triste espatriacion defendieron á España de las acriminaciones é imposturas extranjeras; y que en obras admiradas hoy por todas las naciones, manifestaron su amor patrio ocultando el dolor de la ingratitud. Masdeu en su historia de España, y en la traduccion al idioma toscano de los primores de veinte y dos poetas castellanos; Andrés en su *Origine, progressi, e stato d'ogni letterature;* Lampillas en su *Saggio storico apologetico della Letteratura spagnuola;* Artea-

ga en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano;* Eximeno enel *Origen y reglas de la música;* Requeno en su *Saggio sul ristabilimento dell' arte armonica dai Greci é Romani,* y otros muchos, son otros tantos ilustres mártires de las contiendas políticas, venerados por todos los siglos, respetados por todos los partidos, y llorados por las artes y ciencias nacionales.

Es reemplazado Grimaldi en la secretaría de Estado por el célebre don José Moñino, despues conde de Florida Blanca, natural de Murcia; y al poco tiempo cambia la nacion de aspecto, y dejando el militar por el artístico, se eleva á un rango envidiable, y sus adelantos en todos los ramos del saber humano, le dan el glorioso renombre que el reinado de Cárlos III ha dejado. Todos los mas suntuosos edificios de la corte de España se deben á esta brillante época. La Aduana, el Jardin botánico, el museo de pinturas, la casa de correos, la imprenta nacional, el museo de historia natural, la casa de los gremios, la casa platería de Martinez, el colegio de cirujía de San Cárlos, el de veterinaria, el Hospital general, el Observatorio astronómico, el convento de San Francisco, el paseo del Prado con sus magníficas fuentes, el de la Florida, el canal de Manzanares, el magnífico arco de triunfo de la calle de Alcalá, las puertas de San Vicente y los Pozos, y el suntuoso edificio de la China, destruido por los ingleses en 1812. La limpieza y policía de Madrid, el alumbrado de sus calles, el establecimiento de alcaldes de barrio, las escuelas gratuitas, las escuelas de caridad y los estudios públicos, completan el cuadro brillante de la primera capital de España.

Los nuevos caminos y carreteras que se abren por todas partes, los famosos canales de Aragon y de Castilla, las acequias de regadío, las grandiosas fábricas de Valen-

cia, Castilla y otros puntos, la habilitacion para la carrera de América de los puertos de la Coruña y Santander en el Océano, y de Málaga, Alicante y Barcelona en el Mediterráneo, con las ventajas que disfrutaba la bahía de Cádiz, la proteccion á la industria catalana, la formacion de las sociedades de Amigos del país, la creacion de los vales reales, tan ventajosos para el giro, el establecimiento del Banco de San Cárlos, el fomento de la marina, y la construccion de nuevas poblaciones en Sierra Morena, como la Carlota y la Carolina, extienden la vida y la esperanza de un venturoso y brillante porvenir por todos los ámbitos de la nacion española.

No descuida Florida Blanca la instruccion y bienestar de los pueblos, y en todos ellos establece escuelas de primeras letras y de retórica funda hospitales, construye fuentes y paseos, protege á los aplicados, y premia con pródiga mano á los hombres de talento en todas las carreras, dándoles importancia en la Sociedad, y colocacion por el Estado.

Los colegios de enseñanza destierran el rancio aristotelismo, y dan cabida en sus cátedras á las ciencias físicas y matemáticas, á los idiomas, la música, el dibujo, y hasta la fina crianza y trato caballeroso de la Sociedad; tomando la iniciativa en esta útil reforma el reputado colegio de Vergara.

La distribucion de premios en la academia de nobles artes de San Fernando es un dia de júbilo y entusiasmo para Madrid. Dale Florida Blanca á este acto toda la importancia que merece, haciendo colocar á la entrada del edificio destinado para tal solemnidad, una compañía de granaderos con bandera y banda militar; y la mas brillante sociedad de damas y caballeros, artistas y literatos, llenan todas las localidades del magnífico salon de recepcion.

Preside el acto el afortunado ministro, y rodean la mesa presidencial los escritores tal vez mas insignes de Europa, segun el historiador francés Romey, leyendo Melendez la oda mas sublime que compuso ingénio humano á la gloria de las artes, y que empieza

¿A dónde incauto, desde la ancha vega
del claro Tormes, etc. (1).

«General, intenso y mudo, dice Romey, era el embeleso de todo el atónito auditorio, que se convierte despues en universal y estrepitoso aplauso. Sigue luego el esclarecido Jovellanos, con un discurso magnífico, digno en todo de su elocuencia castiza y de su sabiduría artística, y merece iguales demostraciones que Melendez (2).»

Estas fiestas, de tanto estímulo y proteccion para las artes, promueven la emulacion en las clases acomodadas; y la mayor parte de la nobleza, segun Jovellanos, los jefes de la iglesia y de los pueblos, las comunidades y cuerpos públicos, se declaran protectores de los artistas, y siguen el ejemplo de su rey y de su gobierno.

Españoles rodearon el trono de Cárlos III, y España flo-

(1) Historia de España por Romey. Tom. IV.

(2) En el discurso de Jovellanos á que hace alusion Romey, se lee el siguiente párrafo en elogio de Florida Blanca. «Pero hagamos tambien justicia á los instrumentos de su beneficencia (refiriéndose á Cárlos III); y teniendo en el elogio de Augusto las alabanzas de Mecenas, aplaudamos el celo del sabio ministro que tenemos presente; del que supo convertir una parte de la legislacion hácia la gloria de las artes; del que ha dado á nuestro cuerpo la suprema magistratura del buen gusto; del que negó al gusto depravado la entrada en nuestras ciudades, en nuestros templos y edificios públicos; del que nos ha perpetuado la posesion de los monumentos del buen tiempo, cerrando nuestros puertos á las obras de los pintores célebres, con que antes hacian un vil comercio la ignorancia y la codicia. La posteridad, que cojerá todo el fruto de su ilustrada proteccion, hará algun dia á su memoria un elogio mas cabal que el mio, sin el riesgo de lastimar su moderacion ni de ofender su modestia.»

reció entre todas las naciones con la lozanía de su hermoso suelo, y el entusiasmo y natural talento de sus privilegiados hijos.

De la clase del pueblo salieron los Ensenadas, Rodas y Florida Blancas, y el pueblo fué dichoso, porque en ellos vió esculpidas sus virtudes, heredada su laboriosidad, y puestas en práctica sus aspiraciones, sus deseos y su nacionalismo.

Los ministros advenedizos aconsejaron al monarca que en la fuerza de las armas estaba la brillantez y sosten de su trono; los españoles le demostraron que en la proteccion á las artes y ciencias, en el buen órden administrativo, y en los adelantos de la agricultura, industria y comercio, se encontraban la felicidad do los pueblos y la grandeza de los reinados; y el gran monarca restaurador de las artes en Italia, donde dejó grabado su nombre con el buril de la inmortalidad en los monumentos de Nápoles, Portici y Caserta, en los descubrimientos de las antiguas ciudades de Pompeya y de Herculano, y en las generosas recompensas con que premió á los artistas, dignas de los tiempos do Alejandro. quitó de sus ojos el cendal con que la adulacion extranjera lo habia cegado, y viendo á España á la clara luz de la verdad, conoció el carácter de sus pueblos y los hizo felices.

Nuestra desgracia ha estado siempre en no querer ser españoles: cuando lo hemos sido, á ninguna nacion hemos tenido que envidiar sus glorias, ni su clima, ni su valor, ni sus conocimientos.

Español el monarca, y su gobierno español, el teatro, espejo de la civilizacion y costumbres de los pueblos, empezó á desechar las serviles imitaciones francesas de los reinados anteriores, á mejorar las propias, y á destruir los bandos que de él se habian apoderado para hacerle perder

su prestigio, conocidos bajo el nombre de *Chorizos* y *Polacos* (1).

Las obras dramáticas de Huerta, Latre, Comella, Jovellanos, Cienfuegos, Solis, Moratiu (don Nicolás), conde de Perelada, marqués de Palacios, Trigueros, Iriarte, Melendez y otros escritores, aunque muchas de ellas todavía con algun tinte francés, dieron nueva vida al teatro español; y el drama lírico volvió tambien de nuevo á hacer renacer en el público la esperanza, con las inspiradas producciones de Mison, Plá, Galvan, Castel, Ferreira, Rosales, Esteve, y otros muchos.

Don Luis Mison, insigne músico, segun don Leandro Fernandez de Moratin (2), era uno de los hombres que mas se distinguian en la corte por sus conocimientos musicales y literarios, formando parte en la escogida sociedad artística, de la que procuró hacerse miembro don Nicolás Moratin á su llegada á la corte, y en la que entre otros hombres sobresalientes en ciencias y artes, se hallaban, el escultor don Felipe Castro, el erudito maestro Florez, don Agustin de Montiano, don Luis Velazquez, don Juan de Iriarte, y la incomparable actriz Maria Ladvenant.

A pesar del estado de postracion en que se hallaba el teatro, y el abandono que de él hicieron los maestros compositores, ya por el prestigio de las obras italianas y el poco aprecio de las españolas, ya por lo mal mirados que eran los que se dedicaban á esta clase de composiciones; don Luis Mison no desistió de su patriótica idea, y trabajando en el pequeño círculo á que se veia reducido, lo me-

(1) Estos bandos eran dirigidos el primero por un herrero, y el segundo por un fraile trinitario llamado el Padre Polaco; diferenciándose los unos de los otros en el color de la cinta que llevaban en los sombreros chambergo: los *Chorizos* de color de oro, y los *Polacos* azul celeste. A esta clase de hombres estaban sujetos autores, actores y público sensato, y sus gustos y exigencias eran leyes infalibles ante las cuales habia que doblegar la cerviz.

(2) Vida de don Nicolás Fernandez de Moratin.

joró y fué preparando el terreno para la mayor estension de mejores obras.

En el *Memorial literario de Madrid* (1), se lee lo siguiente: «En el año de 1757 don Luis Mison abrió nuevo camino á las canciones del teatro, y para una funcion del Corpus, presentó una nueva composicion *á duo*, que fué el modelo ó principio de las que ahora se llaman tonadillas. El argumento, eran los amores de una mesonera y un gitano, y empezaba:

Ya viene Jusepillo
á la posada, etc.

«Lo cantaron Teresa Garrido y Catalina Pacheco, llamada la *Catuja*, y agrado tanto la invencion, que el mismo año por la Navidad compuso una tonadilla *á duo* denominada *Los Pillos*, que cantaron Diego Coronado y Juan Ladvenant; y otra *á tres*, que cantaron las dichas Teresa, Catalina y Maria Hidalgo; y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo don Luis Mison, don Manuel Plá, y don Antonio Guerrero.

«En el año de 1760 llegó á esta corte don Pablo Esteve, y en el siguiente, dió al teatro su primera tonadilla á *duo*, que empezaba:

Fortunita, fortunita
No me persigas cruel,

que cantaron Rosalia Guerrero y Diego Coronado. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro ó en las de música, para las que se llama-

(1) Tomo XII, año de 1787.

ba orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban *los bailes de bajo*, hasta el año de 1765, en que poniéndose orquestas diarios, se redujo á una tonadilla al fin de cada intermedio.

«Las mas sobresalientes cantoras de aquel tiempo, fueron: Teresa Garrido la primera que cantó tonadillas á solo á la guitarra, de carácter joco-serio; Catalina Pacheco, llamada la Catuja, de carácter serio, y particular en espresar la letra y afectos; Rosalia Guerrero, particular en todo género de piezas bufas; Maria Ladvenant, (1) general en lo serio y jocoso, y singular en los afectos espresivos; Maria Antonia Guzman, de medio carácter y particular en las payas y viejas; Maria la Chica, llamada la Granadina, de carácter jocoso y tan singular en los remedos, que hasta ahora no ha habido quien la iguale; Mariana Alcazar, particular en lo jocoso y majas ordinarias; Teresa Segura, de carácter serio; Maria Mayor Ordoñez, de carácter serio, y muy singular en las arias; Juana Garro, particular en las gitanas, y Joaquina Moro en las viejas.

«Los actores que cantaron con mas primor en el mismo tiempo, fueron: Manuel Guerrero, que fué el primero que empezó á cantar en Madrid en el carácter serio; Juan Ladvenant, de medio carácter y singular en imitar á los franceses; José Molina, llamado el *Entramoro*, de carácter jocoso, y muy particular en imitar á los arrieros, andaluces y payos; Diego Coronado, muy singular en lo

(1) De esta célebre actriz y cantante dice Manuel García de Villanueva, en su *Orígen pocas y progresos del teatro español*, lo siguiente: «Maria Ladvenant sin el menor reparo se le puede dar con justicia el nombre de la actriz mas excelente que ha tenido nuestro teatro español en el siglo pasado: ella desempeñaba con singular propiedad todo carácter, fuese serio, fuese jocoso: siempre supo poner en movimiento las pasiones, internándose en el corazon de cuantos la oian; además tuvo especial facilidad para aprender la música, y cantaba con mucha destreza, donaire y gracia: en fin fué una mujer, en quien se reunieron, dotada de un feliz talento, todos los encantos y las gracias á que puede aspirar la naturaleza ayudada con el arte, de que se hallaba colmada.

jocoso, y el primero que cantó en las zarzuelas y tonadillas modernas; Ambrosio Fuentes, singular para las zarzuelas, Juan Manuel, para el medio carácter, y Cristobal Soriano lo mismo, y singular en imitar á los franceses. (1)

«Todas las tonadillas que se han cantado hasta aquí, se pueden dividir de dos modos, ó á solo, y de interlocutores á duo, tres, cuatro, etc. ó segun los asuntos que se cantaban ó imitaban y los adornos que se agregaban. Las imitaciones eran pinturas de amores, ya de majas y majos, arrieros, carreteros, y gitanos; ya de personas de otra clase que llamaban *usías*; ya pastorelas y amores pastoriles, cazas y pescas; ó ya remedando chascos y dichos, y otros pasages de vendedoras de avellanas, naranjas, castañas, y otras frutas; y esto último gustó tanto algun tiempo, que las cantarinas embelesaban á los espectadores por las gracias de los chascos ó de los dichos propios de la plebe, remedados con viveza y energía. Los adornos que se agregaban eran varios estribillos, como el *caballo*, *el cerengue*, *el manguendoy*, *las tiranas*, *las seguidillas*, etc.

«El primer modo ó solo, puede reducirse á la poesía lírica, y si contiene sátira, como es frecuente, á la satírica; si es con interlocutores, á la dramática; en aquel se imitan las costumbres, en este las acciones y las costumbres, formando una pieza pequeña dramático-música, con su introduccion, fábula, episodio y solucion, á que suele agregarse un final de seguidillas, caballo, tirana, etc, co-

(1) A mas de los actores cantantes que espresa este escrito, se distinguieron en dicha época y en todos los géneros: Vicente Merino, Gabriel Lopez conocido por Chinita, Martinez Galvez, Nicolás de la Calle, Salvador de Torres, Ignacio Cerquera, Miguel de Ayala, Vicente Romero, y José Plasencia, á quien Carlos III pensionó por su sobresaliente mérito: Petronila Givaja, llamada la Portuguesa; Rosa Rodriguez, nombrada la Gallegulta; Ramona Verdugo, Teresa Robles, Francisca de Castro, Maria Chaves, llamada la Zoronguita; Mariana Alcaraz, Teresa Segura, Maria Ordoñez, conocida por la Mayorita, y Antonia Fernandez por la Caramba; Josefa Huerta, para quien se escribió la *Espigadera*, y Josefa Carreras.

mo hemos dicho, y de que hablaremos en otra ocasion mas particularmente. De poco tiempo á esta parte se ha introducido la sátira, sobre lo que tambien nos estenderemos otra vez. Nos parece muy bien, entre las tonadillas satíricas, las muy disfrazadas y artificiosas, como son las alegóricas en que se personalizan las pasiones ó las virtudes y vicios. En este mes se ha ejecutado de este género la siguiente: *La verdad enferma y médicos de moda*. Personas: *La Verdad; la Voluntad; la Memoria; dos médicos.»*

Como se deja ver por este último párrafo, las piezas lírico–dramáticas, volvieron á tomar el carácter fabuloso y alegórico que tuvieron en su creacion las loas y zarzuelas; y aunque se escribieron muchas de estas compuestas de argumentos domésticos, tales como: *Los pescadores, Las labradoras astutas, Las foncarraleras, El pleito perdido, El farfulla, El maestro de la niña*, y *Los estudiantes de Alcalá*, puestas en música por Galvan, Plá, Rosales, Esteve y otros; tambien se volvieron á ejecutar con buenas decoraciones y aparato escénico, *Eco y Narciso*, *El triunfo del amor*, y *Píramo y Tisbe*, con sobresaliente música de don Luis Mison; y otras varias, con melodías de diferentes maestros.

Las representaciones de vidas de santos, y misterios sagrados, fueron desterradas de los teatros, quedando prohibidos los *autos sacramentales* por una pracmática de 17 de junio de 1765; y aun desechados de muchas iglesias los *Oratorios sacros* y villancicos representados.

Los dos teatros de la corte, mejoraron y adornaron sus localidades, engrandecieron sus escenarios, y dieron principio á sus funciones por la noche, en el año de 1768.

El esclarecido don Ramon de la Cruz, fuè el poeta mas popular de su tiempo, no porque sus producciones fueran

mejores que las de sus contemporáneos, sino porque supo con mas verdad presentar las costumbres de la clase media é ínfima, ridiculizando las malas, aplaudiendo las buenas, y parodiando muchas de las obras francesas que se ponian en escena: todo con tanta ligereza y chiste, tanta facilidad en los versos cortos del antiguo drama nacional, y tan buenas situaciones para la música, que formó un conjunto delicioso para todas las clases de la sociedad, oyéndose con entusiasmo lo mismo en los teatros del real palacio, que en los coliseos públicos, que en las casas de la nobleza.

Todas las composiciones teatrales de don Ramon de la Cruz, fueron del género ligero, denominándolas: *Caprichos dramáticos*, *Tragedias burlescas*, *Sainetes para cantar*, *Loas*, *Entremeses*, y *Zarzuelas*; en todas las cuales; si no se encuentran giros y desenlaces dramáticos, están llenas de gracia, vida y nacionalidad, desterrando por ellas la escena española, los muchos mamarrachos que servian para diversion del vulgo.

No cabe la menor duda de que el *Vaudeville* y la *Ópera cómica* francesa, fueron copia de nuestro teatro como llevamos dicho; puesto que conocida la antigüedad de nuestras representaciones con música en sainetes, loas, entremeses, mogigangas, zarzuelas, tonadillas, y otras piezas, las obras de aquel género no se conocieron en Francia, puede decirse, hasta mediados del siglo pasado, segun manifiesta la *Enciclopedia moderna*, en el párrafo que transcribimos. «Dióse el nombre de *vaudeville* á la cancion satírica y política, y tambien á ciertas piezas dramáticas en las cuales no se cantaba. Las comedias de Dancourt, que eran de circunstancias, se llamaban *vaudevilles;* pero las piezas que hoy se conocen con ese nombre, nacieron en las ferias de San German y San Lorenzo, en 1700, siendo sus

primeros autores Lesage, Fuselier y Dorneval. Este nuevo género de composiciones sufrió al principio sendas persecuciones: todos los privilegios se sublevaron contra él, se prohibió á los actores el canto y aun la palabra. Los farsantes de la legua acudieron al subterfugio de hacer cantar las coplas á cantores de oficio situados fuera del escenario, mientras ellos no ejecutaban sobre las tablas mas que el accionado. Por último, los empresarios tuvieron que hacer contratos con el teatro privilegiado de la Opera para obtener el permiso de cantar. Entonces nació la *ópera cómica*, y este espectáculo tuvo muchos aficionados. El *vaudeville* corrió muchas vicisitudes hasta la época de la revolucion, en que desaparecieron los privilegios, por decreto de la asamblea constituyente en 1791. Entonces se fundó en París el famoso teatro de *Vaudeville*, y se abrió el 12 de enero de 1792 (1).»

Si quiere saberse lo que era la *ópera cómica* y *vaudeville* francés en el año de 1752, consúltense las *obras de Vadé*, y en ellas se encontrarán *La Fileuse, parodie d' Omfhale*, *vaudeville* representado por primera vez en el teatro de la *Opera cómica* el 8 de marzo de dicho año; *Le Poirier*, ópera cómica ejecutada en la feria de San Lorenzo el 7 de agosto; *Le Bouquet du Roi*, id., representada en el teatro de la *Opera cómica* el 24 de dicho mes; *Le Suffissant*, id., puesta en escena en 12 de marzo de 1753; *Le Rien*, en 12 de abril; *Les Trogueurs*, en 30 de julio; *Le Trompeur trompe, ou la recontre imprévue*, ejecutada en la feria de San German el 18 de febrero de 1754; *Il Etoil Tems*, puesta en escena en la feria de San Lorenzo en 28 de julio; *La Nouvelle Bastienne*, representada en el

(1) El *vaudeville* moderno, es una pieza dramática en que el diálogo alterna con el canto, pero cuya música, pocas veces original, es tomada del repertorio de aires nacionales y populares, ó de trozos sacados de las óperas francesas é italianas.

teatro de la *Opera cómica* el 17 de setiembre del mismo año: y por dichas obras, podrá juzgarse con mas conocimiento de causa, lo ya expuesto en esta historia sobre el particular (1).

La proteccion de Florida Blanca á las ciencias y artes, alcanzó tambien á la música, no solo en las producciones lírico-dramáticas españolas, sino dando á los profesores la posicion distinguida que en sociedad deben ocupar todos los buenos artistas, sea cual fuere el género á que pertenezcan sus composiciones ó ejecucion.

Para conseguir Florida Blanca este objeto de tanta importancia en aquella época, y de tan halagüeñas esperanzas para el porvenir del arte músico español, estimuló á don Tomás de Iriarte á que terminase el *Poema de la música* que tenia empezado, con el objeto de realzar las escelencias de esta, haciéndola inseparable hermana de la poesía y demás artes bellas; desterrar las preocupaciones arraigadas en la sociedad por el fanatismo religioso; darle á nuestro hermoso idioma todo el valor que en sí tiene para la música; hacer conocer la importancia de esta en el progreso civilizador de las naciones, y cuanto puede su nacionalismo en la ilustracion y costumbres de la sociedad.

En efecto, el *Poema de la música*, vió la luz pública en Madrid el año de 1779, bajo los auspicios de tan poderoso protector; y en una magnífica edicion, con seis sobresalientes grabados debidos al pincel y buril de los distinguidos artistas Ferro y Carmona, dió á conocer don Tomás de Iriarte, con la delicadeza y tacto reservado á su inspirado ingenio, las escelencias de la música bajo todas sus fases: presentando en el primer canto los elementos del

(1) Para dar una idea de la música de algunas de estas producciones, véase en las láminas el núm 16.

arte reducidos á los dos principios de *sonido y tiempo;* en el segundo, la espresion de los varios efectos y reglas especiales para el acierto en ella; en el tercero, los usos principales de la música, *considerándola dedicada á Dios en el templo, al público en el teatro, á los particulares en la sociedad privada, al hombre solo en su retiro,* y á la milicia para excitar su valor; en el cuarto, los primores de la música teatral y sus defectos; en el quinto, *la música propia de la sociedad privada, como son academias y bailes, y la utilidad y deleite de la música en la soledad, así respecto al hombre que ignore el arte, como respecto al que le sabe:* indicando con este motivo, *cual debe ser el estudio de un buen compositor, y proponiendo el establecimiento de una academia ó cuerpo científico de música, en que se promuevan los adelantos de esta facultad;* y por último, una disertacion sobre la lengua castellana, examinando la aptitud de ella para el canto.

Tal es la obra poético-musical recreativa é instructiva que se publicó en España, primera en su clase (1), y respetada y aplaudida de todas las naciones; y que sus efectos hubiesen producido ópimos resultados al arte y los artistas, si las desgracias y disturbios ocurridos en la nacion, no hubiesen paralizado el desarrollo progresivo que se iba experimentando.

Naturalmente para llevar Iriarte á cumplido término su interesante Poema, no conociendo el arte de la música

(1) Aunque, segun Iriarte, el padre Francisco Antonio Le Fevre publicó en París en 1704 un Poema latino titulado *Música Cármen*, reimpreso en 1749 bajo el título de *Poemata Didascálica*, su corta extension, pues constaba de cuatrocientos versos magníficamente escritos, la ocupa con exornaciones mitológicas en lugar de la esplicacion de los principios musicales. El abate Du Bos, en sus *Reflexiones sobre la poesía y la pintura*, hace referencia á otro Poema dividido en cuatro cantos referente á la música, impreso en 1713; pero tampoco llena el objeto, al sentir de Iriarte, porque prescinde su autor anónimo de toda la pauta doctrinal, limitándose a una cuestion subalterna y no de la mayor importancia

sino como aficionado, debió consultar sobre los varios puntos científicos que en él abraza, con un profesor de vastos conocimientos, y cuyas doctrinas estuviesen exentas de las exageraciones escolásticas de su época: y en efecto, así lo hizo, segun Perez, teniendo por Mecenas á su intimo amigo y distinguido maestro don Luis Mison, reputado entre profesores, poetas y público, como uno de los mejores de su tiempo (1).

(1) Don Felix Maria Samaniego, hace referencia á Mison en su fábula del *Tordo flautista*. Sabido es ya de que Mison era el mejor profesor de flauta en su tiempo, á mas de sobresaliente maestro; y la fábula á que nos referimos, que aunque de todos sabida nos ha parecido oportuno insertar en este lugar, alude á los conocimientos de aquel profesor, sacando de esto partido Samaniego para consignar el nombre y conocimientos de Mison en el Tordo, que asombró á las demas aves uniendo el ingenio con el arte.

Era un gusto el oir, era un encanto,
A un Tordo gran flautista: pero tanto,
Que en la gaita gallega,
Ó la pasion me ciega,
Ó á Mison le llevaba mil ventajas
Cuando todas las aves se hacen rajas
Saludando á la aurora,
Y la turba confusa charladora
La canta sin compás y con destreza
Todo cuanto la viene á la cabeza,
El flautista empezó: cesó el concierto.
Los pájaros con tanto pico abierto
Oyeron en un tono soberano
Las folías, la gaita y el villano.
Al escuchar las aves tales cosas,
Quedaron admiradas y envidiosas.
Los jilgueros, preciados de cantores,
Los vanos ruiseñores,
Unos y otros corridos,
Callan entre las hojas escondidos.
Ufano el Tordo grita: «Camaradas,
Ni saben ni sabrán estas tonadas
Los pájaros ociosos,
Sino los retirados estudiosos.
Sabed que con un hábil zapatero
Estudié un año entero;
El dale que le das á sus zapatos,
Y alternando silvábamos á ratos:

Cuando con tan buenos elementos y verdadera proteccion caminábamos á un fin venturoso, los contratiempos políticos hacen que se cierren los teatros públicos por una Real órden expedida en 1777, y vuélvese en gran parte á desandar lo andado, y caer, si no en todo, en parte, en la postracion de que á fuerza de fuerzas habiamos salido.

Despues de un largo interregno, se abren otra vez los espectáculos dramáticos, y en 1787 concede Cárlos III el teatro de los *Caños del Peral* á los hospitales de Madrid, con la privativa de las óperas española é italiana, y que en los dias que una y otra no trabajasen; pudieran representarse comedias.

La sociedad aristocrática de Madrid, que por entonces se reunia en casa del conde de Jaruco, donde se bailaba el *minué* y la contradanza francesa, ejecutada la música por una magnífica orquesta compuesta de los mejores profesores que habia en la corte, se decidió por la ópera italiana; y el dia 27 de enero de 1787, se abrió el teatro de los *Caños* con la ópera *Medonte*, cantada por la Teresa Oltravelli, Pedro Moschetti, y Santiago Panati, partes principales de la compañía que fueron recibidas con entusiastas aplausos por la proteccion dispensada.

Despues de la ópera se introdujo el ejecutar un baile pantomímico tambien extranjero, en cuyo cuerpo de baile, compuesto de diez parejas, formaban la primera de estas Rosa Pelosini y Gaspar Ronzi (1).

En fin, viéndome diestro:
«*Vuela al campo, me dice mi maestro,*
Y harás ver á las aves de mi parte,
Lo que gana el ingenio con el arte.»

(1) En el año de 1767, ya se ejecutaban en el teatro de Barcelona los bailes pantomímicos; siendo la primera pareja en ellos, Teresa Guardini y Francisco Guardini; y las segundas, Ana Bergonzi y Antonio Naricci; Ana Naricci y Alejandro Naricci; Ana Altner y Marco Nicolini.—Por este tiempo se componia la compañía de ópera de dicho

Para mas comodidad del público, y atraer mayor concurrencia á las funciones dadas en los *Caños del Peral*, se fijó un bando del Corregidor, en que se manifestaba poder estar juntos hombres y mujeres, tanto en palcos como en lunetas, patio y gradas; teniendo unos y otros descubierta la cabeza y rostro, y guardando aquella modestia, silencio y compostura que exigia la calidad y severidad del acto.

Aunque estaba mandado que alternasen las óperas italiana y española, esta era pobremente presentada en escena por el poco prestigio que le daba la elevada clase; así es, que las buenas decoraciones, trajes, y demas aparato escénico, se reservaban para las obras italianas, como lo prueba la siguiente décima de aquel tiempo:

Teatro grande y señor,
Música, accion, melodía,
Baile, aseo, simetría,
É iluminacion mejor:
Decoracion superior,
Historia griega y romana,
Arquitectura profana,
Adorno, gusto, hermosura,
Primor, decoro, finura,
Se halla en la ópera italiana.

Decidida la parte del público mas pudiente, por el espectáculo extranjero, se dieron estas funciones cada dia con mas lujo y ostentacion: teniendo ópera fija Madrid, Barcelona y Cádiz, y por temporadas, Valladolid, Sevilla, Granada y Zaragoza.

El teatro de esta ciudad fué destruido por un horroroso incendio el dia 12 de noviembre de 1787, muriendo

teatro, de las tiples Rosa Scannavini y Emilia Lucchi, los tenores Cesare Molinari y Andrea Bouchetti, y el bajo Francesco Tonioli. El maestro al cémbalo, era Guiglielmi, autor de la ópera titulada *Il Ratto della sposa*.

en él gran número de personas de lo mas principal de la sociedad zaragozana.

Hallábase el coliseo completamente iluminado, por celebrarse el cumpleaños del Príncipe de Asturias, despues Cárlos IV; y todas las localidades de la sala se veian llenas de gente, ostentando las señoras un lujo deslumbrador. Iba á darse principio por la compañía italiana á la ópera *Artaserse*, del célebre Metastasio; y figurando en la primera escena un magnífico jardin con una fuente en el centro, detrás de la que se habian puesto varias luces para dar mas efecto á la piutura, una de estas prendió fuego al papel de plata que figuraba el agua, y al ir á destruirla el maquinista para cortar el fuego, el empresario lo detuvo creyendo no seria nada. En un instante se comunican las llamas á las bambalinas acabadas de pintar con agua ras; sin órden alguna los maquinistas alzan el telon de boca; el fuego se extiende por la sala, y el primero que muere víctima de su pundonor es el capitan general.

La coufusion, los lamentos, las angustias y lágrimas de las señoras, las llamas que envolvian el edificio, la desesperacion de padres, hijos, esposos y hermanos, separados de sus familias ó imposibilitados de poderles prestar auxilio, formaron el cuadro mas desconsolador que puede presentar la vida humana.

La gente que ocupaba el patio como mas próxima á la puerta principal, pudo salvarse, mas no así la que ocupaba las gradas, cazuela y palcos, que agolpándose por todos lados, cerraban las puertas, que se abrian para dentro, ó dejábanlas medio abiertas, entorpeciendo mas y mas la salida cuanto mayor era su aglomeracion.

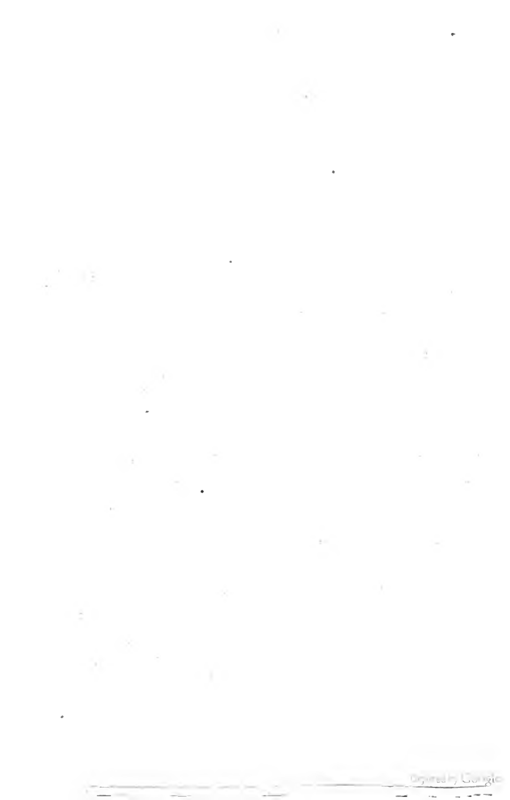
Sabedora la ciudad de tal desgracia, por todos lados acuden los valientes zaragozanos dirigidos por el gran Piñateli, destruyen las puertas, asaltan los balcones, se pre-

cipitan en medio de las llamas con esposicion de su vida para salvar á los desvalidos, pero era ya tarde: el fuego, el humo sofocante, y lo horrible de la situacion, habian hecho muchas víctimas, particularmente en el bello sexo; y los cadáveres de cincuenta y cuatro señoras, son sacados y tendidos en el Coso, llenando de espanto y consternacion á todo el pueblo.

La hermosa condesa de Sástago, puede salvarse arrojándose por un balcon en brazos de sus criados; pero muere á los pocos dias, del trastorno y susto, como le sucedió á otros muchos, pasando de ciento el número de las víctimas de tan infausta noche.

El teatro quedó reducido á cenizas, y aprovechándose los fanáticos de esta desgracia para sus fines particulares, en vez de aplacar los ánimos, y consolar á las muchas y desventuradas familias que lloraban la pérdida de algunos de sus queridos miembros, fulminaban anatemas contra los espectáculos dramáticos, haciendo aparecer como castigo de Dios, lo que habia sido descuido ó imprevision de los hombres.

El ayuntamiento de Zaragoza acordó no reedificar el coliseo; pero á los pocos años las exigencias de una capital tan numerosa é ilustrada, quebrantaron este acuerdo, y se hizo un teatro provisional en la misma casa del municipio, hasta que se construyó el que hoy existe.



CAPÍTULO XXVII.

Capillas y escuelas de música.—Cálculo de las rentas que se invertian en dichas capillas y funciones religiosas de Madrid.—Prohibicion que tenian los profesores de las capillas de música, y su régimen interior.—Rigorismo perjudicial.—Don Vicente Martin y Soler y sus obras.—Don Francisco Javier García, llamado el *Spagnoletto*.—Don Manuel Gaytan y Arteaga.—Fr. Antonio Soler.—Quien fué el que copió el *Micrólogo* de Guido Aretino.—Brillante estado de la Real capilla en tiempo de Cárlos III.—El organero Don Jorge Bosch.—Escuela de organería.—Organo de la Catedral de Sevilla.—Muerte de Corselli.—Ocupa la plaza de Vice-maestro de la Real capilla Don José Francisco de Teixidor, y la de maestro, Don Antônio de Ugena.—Manuscrito de Teixidor.—Opiniones de este autor sobre algunas composiciones musicales.—Maestros compositores españoles.—Obras de enseñanza musical publicadas en España.

La mayor parte de las capillas de música de colegiatas y catedrales de España, se hallaban dotadas de buenas rentas, y en muchas de ellas, estas rentas eran debidas á ricas mandas particulares para el efecto. Así es, que los profesores estaban retribuidos de una manera digna de su clase, sin tener necesidad de otros emolumentos para vivir cómodamente.

En casi todas las catedrales, colegiatas y muchos conventos, habia escuelas gratuitas de música, y de estas salian sobresalientes jóvenes cantores é instrumentistas, y aventajados compositores, que acudian despues á hacer oposiciones á las plazas que vacaban en las iglesias del Reino, cuando dichas plazas se anunciaban por edictos.

Segun Iriarte en su *Poema de la música*, la renta fija que en su tiempo se empleaba anualmente en las capillas formales de las catedrales y colegiatas de España, ascendia á cuatrocientos mil ducados anuales; y en las fiestas religiosas particulares que se daban en Madrid, se gastaba en la música, por un cálculo aproximado, veinte mil duros al año.

Los cabildos eclesiásticos que tan bien premiaban á sus profesores, no querian que estos lucieran sus conocimientos y habilidad en otros sitios que en sus respectivas iglesias; y á mas de la prohibicion, con pena de exclusion ó privacion absoluta de empleo si como tales profesores concurrian á teatros, comedias, funciones ó saraos profanos, les estaba prohibido tambien asistir á las fiestas religiosas sin previo permiso, y bajo las condiciones, de concurrir toda la capilla, media, ó un tercio de ella, siempre regida por el maestro ò profesor mas antiguo, reservándose el cabildo una parte de la ganancia; pero de ningun modo un profesor, ó dos, ó mas, si habian de ser regidos por otros que no fueran los anteriormente dichos.

Para el régimen de las capillas de música, habia sus reglamentos en los cuales se especificaban las obligaciones y atribuciones de cada uno de los profesores que las formaban, y las facultades de los maestros; imponiendo severas penas á los contraventores de ellas.

Siendo, pues, los únicos colegios buenos de música los que existian en los establecimientos religiosos, y las únicas plazas bien subvencionadas y bien vistas de la sociedad las que á los templos pertenecian, nada tiene de particular que la mayor parte de los buenos profesores, tanto compositores, como cantores é instrumentistas, se dedicaran á la música religiosa; y como en esta, la parte mecánica era antepuesta á la del gusto, por el rigorismo de las oposiciones para obtar á las dichas plazas, como ya hemos expuesto, el arte en general quedó reducido á la combinacion y exacta ejecucion de los sonidos combinados, y la música española dejó de ser profana para ser religiosa, dejó de ser popular para ser científica, y dejó de ser inspiracion melódica para ser composicion armònica. El que no siguió esta senda se vió mal recompensado y peor considerado.

Semejante estado de cosas, fué el que indujo á nuestro celebre D. Vicente Martin y Soler, natural de Valencia, llamado por los italianos Martini, á marcharse á Italia para poder escribir obras teatrales, ya que en su patria no le era dado hacerlo sin exponerse á un seguro desaire de sus compatricios. En Italia fué acogido como lo eran todos los genios fuesen de la nacion que fueren ; y en Florencia, en 1781, se aplaudió su primera ópera titulada : *Ifigenia en Aulide* : en Luca, la *Astartea*, y el gran baile en tres actos, *La Regina di Golconda:* en Turin, el prólogo *La Dora Festeggiata*, y la ópera bufa *L' Acorta Camariera :* en Roma, las óperas siguientes : *Ipermestra , Il Barbieri de buon core , La capricciosa correcta , La cosa rara, y L' Arbore de Diana;* las cuales, segun Fetis, obtuvieron un brillante éxito, por su música fácil, melódica y expresiva, en unos tiempos en que sobresalian en Italja, los Paisiellos, Cimarosas y Guglielmis.

El célebre Mozart intercaló en el segundo acto de su inspirada obra *Don Juan Tenorio*, un trozo de música de la ópera *La cosa rara*, la mejor obra de Martin, honrando de este modo el sobresaliente genio del compositor español.

Llamado Martin á Viena el año de 1785, para poner en escena dos de sus óperas, fué recompensado con magnificencia por el emperador José II : en 1788 nombrado director del teatro de San Petersburgo, escribió para dicho colisco la ópera bufa *Gli Sposi in contrasto*, y la cantata á tres voces *Il Sogno*: y diez años despues Pablo I le concedió el título de consejero.

Tan célebre maestro, murió en la corte de Rusia el año de 1810 (1).

(1) A mas de las obras mencionadas de Martin, grabadas para piano y canto en París, Viena y Londres, existen tambien grabadas las siguientes: *Seis cánones á tres voces* con acompañamiento de piano· *Doce cánones de amor* con id. *Doce arietas Italianas* para voz

Otros muchos profesores españoles fueron á Italia antes, ó en la misma época poco mas ó menos, que Martin, mas no á estudiar las reglas de composicion que con tanta escrupulosidad y perfeccion se aprendian en España, sino el género de música libre, desconocido, ó mas bien dicho, no admitido por la mayor parte de nuestros maestros. Entre los que marcharon con tal objeto, recordamos al célebre D. Francisco Javier García, conocido, como ya dejamos expuesto, con el nombre de *Spagnoletto*: quien á su vuelta á España, y ocupando la plaza de maestro de capilla de la catedral de La Seo de Zaragoza en 20 de marzo de 1756, y reconociendo el singular mérito del maestro de la capilla del Pilar D. Luis Serra, se sometió gustoso á recibir sus lecciones de composicion en el género sagrado.

Las obras de García son conocidas y respetadas en todas las catedrales de España, así como sus reformas en muchas de las buenas antiguas.

A este maestro se le debe la gran coleccion de misas cortas con órgano para los dias de segunda clase, y dias en que canta la capilla sin orquesta; las cuales sustituyeron el año 1796, en la mayor parte de las catadrales, á las misas llamadas de *facistol*. Aun hoy dia se cantan muchas de ellas en catedrales é iglesias particulares.

El maestro García fué un sacerdote ejemplar, lleno de virtudes, y de un agradable y ameno trato. Las composiciones que ha dejado escritas, son muchas y buenas, entre las que merecen especial mencion por su sobresaliente mérito: dos juegos de Responsorios de la Natividad del Señor y los Santos Reyes, cuatro misas, cinco salmos, y tres lamentaciones. Muchos de sus discípulos fueron dignos de tan sobresaliente maestro, contándose entre ellos á Mosen

sola y piano. Un *Te Deum* a cuatro voces y organo, y varias oberturas y piezas sueltas arregladas para varios instrumentos

Antonio Gomez, Juste, Cuellar, D. Nicolás de Ledesma, Rodriguez Ledesma, y D. Antonio García de Carrasquedo, primer maestro de capilla que hubo en la iglesia catedral de Santander.

El sabio maestro D. Francisco Javier García, pasó á mejor vida el año de 1809, á los 78 de su edad, en el segundo sitio que los franceses pusieron á Zaragoza.

D. Manuel Gaytan y Arteaga, tambien estuvo en Italia por los años de 1748, y á su regreso á España, las oposiciones tan brillantes que hizo al magisterio de capilla de la catedral de Córdoba, le valieron el que le fuera conferida dicha plaza el dia 22 de diciembre de 1751, conservándola hasta el año de 1785 en que murió.

Las obras mas sobresalientes de este compositor y maestro, que se hallan en los archivos de dicha catedral, son: un motete *Obere Deus Trinus et unus*, á cuatro, sin instrumental: el ofertorio *Ego enim* de la misa del Jueves Santo, á seis, con *ripieno*: el libro de *Turbas* en la pasion del Viernes Santo; y el verso de invitatorio de Noche Buena, á ocho.

Por esta época descolló tambien entre los mas sobresalientes maestros y organistas españoles, el padre fray Antonio Soler, discípulo de la escolanía del célebre monasterio de Monserrat; quien estando de maestro de capilla en la catedral de Lérida, cuya plaza ganó por rigorosa oposicion, fué ordenado de subdiácono; haciendo despues renuncia del magisterio, para tomar el hábito en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, en clase de organista y maestro, el año de 1752.

Al poco tiempo de la muerte de D. José de Nebra, fué nombrado Soler maestro del infante D. Gabriel, para quien compuso varios juegos de sonatas de clavicordio, y un instrumento llamado *afinador*, en el que dividió el diapason en doce partes iguales.

Tambien publicó en Madrid, el año de 1762, un tratado de música titulado: *Llave de la modulacion, y antigüedades de la música,* dividido en dos libros: el primero dedicado á la enseñanza de la modulacion con buen gusto, dando las reglas *para que los tránsitos de un término á otro (aunque sean los mas opuestos ó mas distantes) se logren con una suavidad que el oido los acepte, y el entendimiento los apruebe;* y el segundo, presentando todos los caractéres antiguos segun la sucesion de las edades desde Juan de Muris hasta la presente; así como tambien, el saber descifrar los cánones enigmáticos de que usaron los maestros de primer órden, para que los discípulos no carecieran de esta inteligencia.

Las censuras de D. Francisco Corselli, D. José de Nebra, D. José Mir, maestro de la Real Capilla de señoras de la Encarnacion, D. Antonio Ripa de las Descalzas Reales, y D. Jaime Casellas, de la catedral de Toledo, que van al frente de la *Llave de la Modulacion*, manifiestan con justos elogios el gran mérito de la obra de Soler; espresándose el último de dichos censores, en estos términos: «Por virtud de un talento penetrante, y á costa de un estudio infatigable, el M. R. P. Fr. Antonio Soler, que aun despues de tantos escritores, se merece la gloria de inventor en el arte de la música, pone á todos en la mano, con su obra, la llave maestra con que hacerse dueño de la facultad: á los discípulos, porque atentos á sus reglas puedan seguramente adquirirlas, y á los maestros, porqúe puedan enseñar lo que poseen, con arte y facilidad.»

Tambien Mr. Fetis ha calificado de *muy sabia* la obra de Soler, en la Gaceta musical de Francia.

Asegura el Sr. Eslava, (1) que Soler fué quien remitió al

(1) Gaceta musical de Madrid, año de 1856, página 4.

P. Juan Bautista Martini la copia del *Micrólogo* de Guido Aretino que existia en el Escorial; y extrañamos que así lo asegure, cuando ha tenido en su poder el autógrafo de Teixidor, que poseemos; ha dado crédito á sus noticias, puesto que las ha copiado en sus *Apuntes para la historia musical de España;* y en dicho autógrafo, hablando del P. Martini, se lee lo siguiente: «Tenia una biblioteca facultativa que por los años de 1772 no le faltaba en ella (segun cartas suyas escritas al P. Fr. Antonio Soler, organista y maestro de capilla del Real monasterio del Escorial, hombre de un singular mérito en la ciencia armónica, y en el manejo del órgano y clavicordio, y autor de la nunca bastantemente celebrada obra *Llave de la modulacion*, y aun por esto amigo confidencial de Martini) volvemos á repetir, no le faltaba en su inaudita coleccion de autores facultativos, mas que el *Micrólogo* de Guido Aretino conforme salió de las manos del autor, el cual existe en la real biblioteca de San Lorenzo el Real, y para que no careciese de él *nos tomamos nosotros* el trabajo de copiarle fielmente y remitírselo. Este regalo le fué tan grato, que despues de manifestarnos su agradecimiento en una carta, nos hizo presente de las obras: *el contrapunto práctico,* y *duettos de Cámara,* las que recibimos de manos de D. Antonio Tozzi, discípulo suyo, y maestro de las óperas de los sitios, por los años de 1775.»

No creemos que el sacerdote, sábio erudito, y distinguido maestro Teixidor, al historiar, y mas sobre asunto propio, escribiese lo que no fuera cierto, y casi en el mismo tiempo de sucedido. Creemos, pues, al autógrafo, y damos entero crédito á que Teixidor, y no Soler, fué el que copió el *Micrólogo* de Guido y lo remitió á Martini; sin quitarle al P. Soler el mérito, de que por su conducto supiese Teixidor los deseos de aquel, en adquirir la obra del Monge Pomposiano.

El distinguido maestro compositor Antonio Soler, dejó de existir el 20 de diciembre de 1783 (1).

A su vuelta á Madrid la reina D.ª Isabel de Farnesio, como regenta del Reino, volvió otra vez al favor el maestro D. Francisco Corselli, cayendo en desgracia, como ya hemos dicho, el célebre cantor Farinelli. Mas el nuevamente favorecido, si abusó esta vez de la real gracia, fué para aumentar la brillantez de la capilla de música de S. M. en union con D. José de Nebra, elevándola á un grado superior del que tenian las de las catedrales de España, y dándoles importancia á sus profesores con el rigorismo de las oposiciones para optar á cualquiera de las plazas que vacaren.

Por Real decreto de 6 de abril de 1765, se sirvió mandar S. M. el Rey Cárlos III, se estableciera por antigüedad la opcion á las plazas de violin que vacaren en la Real capilla, y que solo se hiciera oposicion y consulta, á la ultima que resultase: y mas adelante por Real decreto de 13 de octubre de 1787, al conceder á D. José Lidon la plaza de organista 1.º, vacante por muerte de D. Miguel Rabasa; la de 2.º que ocupaba Lidon á D. Juan Sesé, que desempeñaba la de 3.º; y la de éste á D. Felix Lopez, resultando vacante la de 4.º organista, para la cual se fijaron edictos de oposicion, se sirvió declarar S. M. al mismo tiempo en dicho Real decreto, que cuando en lo sucesivo vacasen plazas mayores en su Real capilla á las que pudiera haber opcion, tanto en voces como en instrumentos, siendo de la misma clase ó cuerda, no fuese necesario ejecutaran oposicion ni exámen para el ascenso los de inferior dotacion, sino que optasen por escala á la plaza mayor, y que

(1) En los archivos del Escorial se conservan de este autor un crecido número de letanías, motetes, salves, misas, oficios de difuntos, responsorios, el canto llano del oficio y misa de la Inmaculada Concepcion, muchas piezas para dos órganos, y un juego de quintetos para violines, viola, violon, y órgano.

solo para la que resultare vacante, se fijasen edictos de oposicion conforme lo resuelto para los violines.

Si bien es cierto que en el capitulo VI de la planta del año de 1749, se manda se ejecuten oposiciones para la adquisicion de cualquiera de las vacantes que hubiese en la Real capilla, tambien es cierto que el favoritismo y no el mérito, alcanzaron la mayor parte de ellas sin llenarse aquel requisito. Pero desde el año de 1765 en adelante, se llevó tan á rigor esta medida, que los mejores profesores de España acudian con entusiasmo á luchar en los certámenes artísticos para conseguir los puestos mas elevados de la facultad, que se daban con justicia, á los que con justicia los habian ganado.

Tan sobresaliente estado de la música eclesiástica, tanto en las catedrales como en la capilla de S. M., hicieron brotar de la pluma de D. Tomás de Iriarte en su *Poema de la música,* la brillante descripcion de unas oposiciones, en los siguientes versos:

Mas entre las naciones
Que por varios caminos
Del arte apuran hoy las invenciones
Empleadas en cánticos divinos,
¡O cuánto sobresales,
Antigua iglesia Hispana!
No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
Sino las mismas obras inmortales
De Patiño, Roldan, García, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
De Literes, San Juan, Duron y Nebra.
¡Con cuánto celo expendes tus caudales
En proteger insignes Profesores!
Y ¡con cuánto rigor, pulso y cordura
En tu devoto gremio se procura
La acertada eleccion de Ejecutores!
Bien señaladamente lo acredita
El solemne y severo
Instrumental exámen
A que se expone en publico certámen

Quien ganar solicita
En la capilla del monarca Ibero
Merecido lugar. Allí presiden,
Formándose auditorio numeroso
Del mero Aficionado,
Del docto Profesor, y del curioso.
Primero, estimulado
Del honor que las artes alimenta,
Cada ingenioso Tocador ostenta
Su habilidad con obra de pensado.
Aun á pesar del reverente susto
Que aquel lugar infunde,
Y que á los mas intrépidos confunde,
Se admira la agradable competencia
De la expresion, la agilidad y el gusto.
Rëúnese en el órgano la ciencia
De la docta armonía
Con la graciosa y varia fantasía;
En instrumentos de arco, el tono claro
(Don tan indispensable como raro)
Con el herir de la cuerda
Sin que suene madera, pez, ni cerda;
Y apláudese, por fin en los de aliento
La firme embocadura,
La flexibilidad, y la blandura,
Que en nada envidian al humano acento.
Pero aquel tribunal no solo exige
Que cada cual aspire al lucimiento
Con la sonata que á su arbitrio elige,
Sino que en otra nueva
Hace de todos repentina prueba.
En el crítico dia, en el instante
Que á los competidores se señala
De reclusion les sirve una gran sala
De la palestra música distante;
Y asi llegar no puede
A oidos del que allí su turno espera
Ni aun el eco siquiera
De los pasos que toca el que precede.
Por su órden cada uno se presenta,
Aunque el grave concurso le intimide,
Tambien la honrada emulacion le alienta:
Y en tanto que un reloj puntual le mide
La duodécima parte de una hora,
Los caracteres mira
De la sonata cuyo estilo ignora.

Ya el justo plazo espira:
Ya calla el circo: suena el instrumento;
Y el musical juzgado observa atento.
Mas si al congreso todo
Agrada y embelesa
El arduo desempeño de la empresa,
La inquieta y sobresalta en algun modo,
Porque la diestra ejecucion requiere
Tal firmeza y acierto, que al oido
No se puede obligar á que tolere
La correccion mas leve en un descuido.
Nunca el Pintor sus obras aventura,
Si antes con libertad no las retoca:
El mas sábio Orador, si por ventura,
Pronunciando un vocablo, se equivoca,
Sin vergüenza se enmienda al mismo instante;
Y aun el vulgo concede
Al Cómico licencia semejante.
Solo gozar no puede
Este comun permiso
Quien toca de pensado, ó de improviso.
¡Tan fácil es caer en desagrado
Del sentido mas pronto y delicado!
Los rigidos Censores que allí votan
De cada Opositor las culpas notan:
Si el aliento le falta,
Si el arco se retarda, tiembla, ó salta;
Si un poco desafina, ó si convierte
En suelto lo ligado, en piano el fuerte.
Y aun con tan sério y repetido exámen
A exponer no se atreven su dictámen,
Mientras el Profesor no manifiesta
Igual manejo en la completa orquesta.
¡Con qué discernimiento
Juzgan allí los prácticos del arte
Quién desempeña con primor su parte,
Quién de la union de todas cuida atento,
Quién dá á los aires justo movimiento
Con mas seguridad, ó mas soltura,
Mas expresion, espíritu ó cordura!
Y si en la posesion del instrumento
Su esmerada destreza se examina,
Tambien sobre la teórica doctrina
Se les proponen sólidas cuestiones,
A que han de dar fundadas soluciones:
Porque en muchos la música no es ciencia;

Si fruto de mecánica experiencia.
  Así el mas digno del honroso premio
Con equidad se elige y con decoro:
Así prospera y sobresale el gremio
De los instrumentistas de aquel coro.
Aspirad, con tan faustos ejemplares,
Al laurel, ó mancebos estudiosos;
Y haced que del humilde Manzanares
Sean el Pó y el Tiber envidiosos,
Ved cuan excelso Príncipe os anima:
El mismo que algun dia al Reino Hesperio
Ilustrará con su glorioso imperio.
Sí; CARLOS os protege, y os estima;
Y aunque noble no fuese la carrera
Que seguis, él por sí la ennobleciera,
Mientras del arte de mandar que aprende
Las tareas suspende,
Y uniendo con el gusto la pericia,
Sabe sentir la música delicia,
El sonoro instrumento no desdeña,
Os dirige, os aplaude, y os enseña.
Y si á los lados del paterno trono
Hoy ve las ciencias y las artes bellas,
Cuando de todas llegue á ser Patrono,
Hará lugar á la armonía entre ellas.

En estos últimos versos alude Iriarte al príncipe de Asturias, despues Cárlos IV, gran tocador de violin, muy amante de la música, y de los profesores españoles, como se dirá mas adelante.

Encontrándose en la Real capilla de S. M. los mas sobresalientes profesores de España, y siendo por consiguiente la primera capilla de música del reino, era preciso que el órgano de la real iglesia fuese digno de tal nombre y compitiese con los mejores de las catedrales y colegiatas; y para el efecto, se mandó llamar al artista español D. Jorge Bosch, natural de Palma de Mallorca, y célebre ya por los dos magníficos órganos construidos en la catedral de dicha ciudad, y los dos de los grandiosos conventos de S. Francisco de observantes y Dominicos en la misma.

En efecto, el 8 de diciembre, del año de 1775, dia de la Concepcion, y en presencia del rey Cárlos III, su real familia y toda la corte, se estrenó el magnífico órgano de la Real capilla; entusiasmando la obra de Bosch á todo el numeroso auditorio, y quedando cimentada de una vez la justa nombradía de tan sobresaliente artífice.

No era Bosch un mecánico rutinario, era á mas de músico, un distinguido matemático, sabia muy bien las nociones mas complicadas de la física, y particularmente la parte de los flúidos, estando muy al corriente de sus leyes y modo de aplicarlos, como lo demostraron varios planes presentados, segun D. Antonio Furio, que no fueron atendidos por estar casi siempre cercados los tronos de aduladores ambiciosos, enemigos del mérito y de cuanto puede conducir á la felicidad de la nacion.

Por una órden del eminentísimo Sr. D. Francisco Delgado, cardenal patriarca de las Indias, y arzobispo de Sevilla, fechada en San Ildefonso á 23 de setiembre de 1778, y dirigida á D. Manuel Cavazza, primer oboe de la Real capilla, se sabe; que S. M. nombró organero de palacio á D. Jorge Bosch con el sueldo de ochocientos ducados de renta al año, siendo de su cargo el cuidar los órganos que hubiese en la capilla, costear las obras menores que se ofrecieren, siempre que no necesitaren materiales costosos, y con la precisa obligacion de abrir una escuela gratuita de enseñanza; prohibiéndose á Bosch el que sin real licencia pudiese salir de Madrid y admitir obras que le impidiesen la asistencia á dicha escuela y el cuidado de los órganos de S. M. Para el exacto cumplimiento de estas obligaciones, se le nombró á Cavazza, en la órden á que hacemos referencia, fiscal dee D. J Borgosch; cargo que si bien Cavazza no rehusó terminantemente, manifestó á su eminencia con fecha 4 de noviembre, que le daba las gra-

cias por haber puesto los ojos en su insuficiencia, y que era esta tanta en él, y de tan grande consecuencia el venerado precepto que se le imponia, que si aquella le acobardaba en extremo, este le desmayaba en sumo grado para llenar toda su extension.

Sin embargo de lo expuesto, no creemos pudo llevarse á efecto semejante mandato, ni que la clase de organería se estableciese, por cuanto al año siguiente de haber sido Bosch nombrado organero, el rey le concedió licencia para pasar á Sevilla á construir el magnífico órgano de aquella catedral, en cuyo trabajo empleó diez años, cuidando mientras tanto un sobrino suyo de los órganos de la capilla de S. M. y el organero D. José Chavarría (1).

Concluidas las obras de Sevilla, pasó Bosch á la corte, y despues de haber construido muchas y notables cosas de cilindros, guitarras, pianos y otros instrumentos para el rey Cárlos IV y su ministro el príncipe de la Paz, le confi-

(1) En los *Viajes por España*, de D. Antonio Ponz, tomo XVIII, página 226, se lee lo siguiente con respecto al órgano de la catedral de Sevilla: «Voy á decir dos palabras de algunas cosas nuevas que me he encontrado en este tránsito. Una de ellas es el órgano situado encima de la sillería del coro al lado de la Epístola, construido y dispuesto en la parte armónica por D. Jorge Bosch, natural de Palma, en Mallorca, y organero de S. M. Con razon encomian ahora esta obra á todos los forasteros que llegan á Sevilla, como me la encomiaron á mí, y logré ver su disposicion con particular gusto. Tengo por cierto lo que me han asegurado que escede en magnitud y variedad de voces á cuantos hay por este término dentro y fuera de España.—Reune esta célebre máquina por una nueva teórica, al parecer contraria á la razon, teniendo tres ventanillas en cada tecla, la valentía de la voz con una pulsacion muy suave; circunstancia acaso no conseguida hasta ahora, y que siempre ha sido el escollo de todos los órganos grandes. Consta el nuestro de 119 registros relativos á cuatro teclados y á las contras. Su total de cañones sonantes es de 5326: su colocacion está en diversos pisos ó elevaciones, ascendiendo la tercera, que es de las contras, á 15 varas sobre los teclados, y la segunda, de ecos, á 10 varas, con la particularidad de tener la caja 3 varas de largo, 2 y media de alto, y una y cuarta de ancho, con doce puertas para el fuerte y piano, que el organista puede abrir y cerrar comodísimamente con los pies.—En lo restante se observa no pequeño conocimiento en el artífice en la combinacion y circunstancias de la máquina, habiendo facilitado el afinar cualquier cañon sin desmontarlo, y remediar por medio de tornillos las alteraciones que la humedad ó sequedad del ambiente ocasionan en todos los órganos. Otras muchas particularidades interiores de este famoso órgano, son mas para vistas y examinadas con buenas luces y conocimientos, que para escritas. Es muy digna de ob-

rió S. M. la plaza de ugier de saleta, que desempeñó hasta su muerte (1).

Por fallecimiento de Nebra, acaecido en 1768, entró á ocupar la vacante de vicemaestro de la Real capilla, el maestro y organista que fué de las Descalzas reales, y despues de dicha capilla, D. José Francisco de Teixidor; y por el de D. Francisco Corselli, que dejó de existir en 3 de abril de 1778, ocupó el magisterio D. Antonio de Ugena; ignorando si tan honorífico puesto lo adquirió por rigorosa oposicion.

De este maestro, que fué jubilado el año de 1805, se conservan muchas obras en los archivos de música de la capilla de S. M., pero todas ó la mayor parte de ellas de escaso mérito, segun la opinion del actual maestro D. Hilarion Eslava. De D. José Francisco de Teixidor, autor del primer tomo de la obra titulada: *Discursos sobre la historia universal de la música*, impreso en Madrid en 1804, se conservan en los antedichos archivos, una misa á ocho, con el título: *Eripe me Domine ab homine malo*, escrita el año de 1779; otra á ocho, *Soli Deo honor et gloria*, con

servarse la máquina del aire, sin mas fuerza ni trabajo que el pasearse una persona por encima de los fuelles.—Esta obra extraordinaria, que por su término poco se parece á cuantas se han visto hasta ahora, ni tampoco á otras trabajadas por el mismo artífice en los órganos de la catedral de Granada, bajo la direccion de su maestro D. Leonardo Fernandez, y despues en su patria, Palma, capital de la isla de Mallorca, donde hizo los de Santo Domingo y San Francisco, mayores aun que los de Granada, y de tres teclados: esta obra, digo, *tan digna de alabanza*, soy de parecer que supera mucho al celebradísimo órgano de Harlen en Holanda.

D. Juan Agustin Cea Bermudes, en su *Descripcion artística* de la catedral de Sevilla, impresa en Madrid en 1804, se extiende mas sobre este particular, á cuya obra remitimos á los curiosos que deseen saber mas pormenores.

(1) En el siglo XVIII hubo en España celebrados organeros, entre los que descuella á mas de Bosch, D. Fernando Orcasitas, natural de Cuenca, y constructor de los dos magníficos órganos que existian en la catedral de Murcia, y fueron pasto de las llamas en el horroroso incendio acaecido en dicha iglesia el dia 2 de febrero de 1853.—En este siglo ha sobresalido tambien el famoso D. Agustin Verdalonga, constructor del gran órgano que existe en la catedral de Sevilla en el lado del Evangelio y frente á la sobresaliente obra de Bosch.

fecha de 1780, y unas vísperas tambien á ocho, fechadas en 1781.

El precioso autógrafo que poseemos de este sabio maestro, y del cual hemos hecho mérito repetidas veces en esta obra, si bien por un concepto creemos sea la continuacion, no acabada, de los *discursos sobre la historia universal de la música*, por otro nos parece enteramente diferente, por cuanto el objeto de dicho incompleto manuscrito es el hacer una breve reseña de algunas épocas de nuestra historia musical, extendiéndose despues en el orígen de la música, sobre el cual funda Teixidor el de las matemáticas. De ambos modos, lo tenemos por un gran trabajo digno del sabio autor que nos ocupa, habiendo aprovechado de él muchas doctrinas y noticias, para poder ilustrar mas nuestra *Historia de la música española* (1).

Teixidor en su manuscrito, se muestra siempre partidario de la buena y rigorosa escuela de contrapunto de nuestros primitivos maestros, reprobando con energía la sistemática y exagerada que los italianos nos legaron y que con tanto entusiasmo admitimos. Dignos de notarse son los siguientes párrafos en que se ocupa de la generalidad de los compositores italianos en tiempo del Padre Martini, y por consiguiente en el suyo.

«Seria nunca acabar si hubiésemos de referir lo mucho que tuvo que sufrir el ilustre Martini de parte de la ignorancia, por sostener el honor de la buena escuela del *Contrapunto práctico*, alma de toda clase de música, pero con especialidad de la sagrada, cuyos caractéres (despues

(1) En nuestro primer tomo, página 31, por una equivocacion involuntaria, aunque notable, confundimos á D. Francisco Gisbert de Teixidor, maestro de las Descalzas reales, con D. José Francisco de Teixidor, tio de aquel; apareciendo por esta equivocacion el sobrino autor del manuscrito que nos ocupa, siéndolo D. José Francisco de Teixidor. Para evitar la confusion á que esto podria dar lugar, nos ha parecido oportuno poner esta nota.

de la propiedad, que es general á la vocal é instrumental, tanto eclesiástica como teatral), son la sencillez y la majestad, los que no pueden darse en ella sin que el compositor esté bien inteligenciado en los principios fundamentales del arte y en las bellezas que estos engendran: en los modos musicales del canto litúrgico, y en sus diversas modulaciones progresivas, y otras mil cosas absolutamente ignoradas de la mayor parte de los compositores de moda. Estos eran tantos en Italia, que apenas habia arañador de clavicordio que no se vendiese por excelente compositor, sostenido por algunos Lucippos de aquellos que en asuntos de bellas artes en general, y de composiciones armónicas en particular, no se guian sino por este ridículo silogismo: *agrada, luego es bueno.* Lo peor de todo es, que tales compositores centones, ignorantes de todos los buenos principios, se ven todos los dias por las capitales de Italia colocados como en triunfo en coches tirados mas por estultos empresarios de ópera que por brutos, son protegidos por hombres que se estiman filósofos, aun despues de haber hecho oir unas composiciones, no solo moduladas extravagantemente y acompañadas á lo bárbaro, sino llenas de réplicas insufribles, vocalizaciones intempestivas, que dan bastantemente á entender, cuando no ser formadas de retazos, á lo menos demuestran geométricamente que sus autores por una ignorancia total de las reglas de melodía y armonía, no sabiendo cortarles el vestido segun la justa medida, se vieron precisados á alargarlo y ensancharlo á fuerza de añadiduras.

»La razon principalísima del abandono casi universal de la verdadera escuela del arte armónico, está fundada en algunos escritos llamados filosóficos, en el órden al gusto que reinaba generalmente en el siglo XVII, y aun á mediados del XVIII, en las piezas armónicas; las cuales, para

estimarse como magistrales, no debian carecer de fugas, cánones y otras bellezas facultativas, que requieren, para ser buenas, mucha inteligencia en la armonía y melodía; y para colocarlas con oportunidad en las producciones armónicas vocales, un no inferior tino filosófico, y conocimiento de lo imitativo de la música; circunstancias difíciles de hallar en todos los compositores de aquellos tiempos, y aun los que el vulgo musical estima en nuestros dias como hábiles, por tener muy siniestras ideas de la verdadera ciencia armónica. El deseo de querer parecer escelentes compositores de música, y aun de consumados maestros en no pocos sugetos que ignoraban hasta las mas principales reglas de armonía simultánea y progresiva, y además de esto, sin tener la menor nocion de lo que es imitar con la música cualquier objeto de su resorte, les hizo encajar en sus obras primores y bellezas de las referidas, no tan solamente fuera de asunto, sino llenas de defectos armónicos de ambas clases, y por consiguiente de un resultado insufrible; el cual canonizaban de científico y artificioso, solamente porque en él no se notaban ni dos quintas ni dos octavas, y por tanto le defendian por enteramente bueno, con la mayor tenacidad.

» El haber filosofado á su manera los compositores eclesiásticos el tumultuoso y desigual estrépito de un pueblo cristiano que pide misericordia á su Redentor, daria orígen á nuestro modo de entender á la práctica de las fugas en los *kiries* de las misas solemnes; costumbre criticada con razon, pero mucho menos mala sin duda alguna que los aires contradancescos que les han sustituido los compositores absolutamente imperitos.

» Es verdad que el abusar de estas bellezas armónicas, no puede ser laudable en ninguna clase de música, y en la eclesiástica tal vez pernicioso; pero tambien lo es que el

ignorante de ellas, por mucho que se quiera exagerar su instinto músico y su ingenio armónico, siempre será un compositor frívolo, mezquino en sus ideas, cuando no un pobre mendigo de melodías, precisado á acomodar las palabras á ellas, ora faltando á la prosódia, ora repitiendo palabras sin qué ni para qué, cuando no de una manera digna de risa, por lo menos de lástima.»

Enemigos de todo lo que tiende á embrollar la combinacion de los sonidos y el sentido de las palabras, hemos clamado varias veces en esta obra contra esa escuela armónica fundada en las imitaciones, pasos, contrapasos, fugas, cánones, cangrizantes, y combinaciones desagradables, frias, sin espresion y sin canto; pero no por esto se entienda, repetimos, que desaprobamos el que un compositor desconozca su uso y aun lo practique alguna que otra vez cuando la composicion lo exija, como lo hizo Marcelo en sus salmos; el Greco en sus madrigales; Pergolesi en su *Stabat Mater*; Jomelli en su *Miserere*; Piccini en su célebre duo de la *Buona figliola*; Heiberger en su misa, y motete *o vos homnes qui transitis*; Mozart en su misa de *Requiem*; Haydn en sus oratorios, cuartetos, himnos y salmos; Gluch en sus óperas, y tantos otros maestros españoles, padres de la verdadera escuela, que aquellos grandes hombres han seguido, en sus muchas y sobresalientes obras eclesiásticas.

La escuela armónica exagerada introducida en España por los flamencos é italianos, si bien en manos fanáticas ó inespertas, nos ha privado casi siempre de las buenas ideas melódicas que constituyen la principal belleza de la música, que es la de agradar al oido, haciendo sentir al alma los efectos que se quieren espresar por medio de la sencilla claridad y expresion de los sonidos; tambien hemos tenido maestros compositores tan sobresalientes en

ella, que uniendo con filosofía y acierto los conocimientos de combinaciones científicas á su natural ingenio, han sabido fijar en España la supremacía en la música religiosa, presentando aun á últimos del siglo pasado y principios del presente, obras eclesiásticas tan correctamente escritas y tan sabiamente combinadas, que hoy forman el orgullo de la nacion; y en la corona artística de España son florones de gran precio los nombres de los maestros D. José Carcolé, Montlleó, Rosell, Fr. Tomás de la Vírgen, D. Juan Bautista Morreras, maestro de capilla que fué de la parroqnial de Figueras, y conocido en Europa por el premio ganado en Inglaterra de mil guineas y una medalla de oro del peso de dos onzas, ofrecido por una sociedad de filarmónicos, al profesor que presentase un cánon de mejor ciencia, artificio, armonía y melodía; D. Francisco Queralt, maestro de capilla de la catedral de Barcelona; D. Francisco Juncá y Querol, maestro de la de Toledo, y despues canónigo de la de Gerona; Arquimbau, maestro de la de Sevilla; Pous, de la de Valencia; Perez Gaya, de la de Avila; D. Juan Prenafeta, de la de Lérida; D. Plácido García, de la de Burgos; Aranaz, de la de Cuenca; Balius y Doyague, de quien nos ocuparemos mas adelante, de las de Córdoba y Salamanca; y muchos otros de quienes no tenemos noticia por la incuria y desidia de nuestros profesores en general, y maestros de capilla en particular.

La mayor parte de los maestros compositores y profesores conocidos entre nosotros, son los que los extranjeros nos han dado á conocer; y las obras elogiadas por estos, las que nuestros profesores han escrito y publidado fnera de su patria. ¡Triste suerte la de nuestro arte! ¡Triste estímulo para la juventud! ¡Triste esperanza para el porvenir! Por esto no extrañamos que haya aun hoy dia maestros y profesores que nos tengan por exagerados en nuestros

elogios, estando amamantados en las doctrinas é historias de los extranjeros, que con respecto á nosotros muchas de ellas son inexactas, y muchas otras están cercenadas en favor nuestro, y exageradas en nuestra contra. Y sin embargo, preciso es confesar que á los extranjeros debemos el glorioso nombre que hoy conservan un buen número de profesores españoles, tanto por las obras que les han publicado y elogiado con justicia, cuanto por la proteccion que les han dispensado, y que les negó su patria.

«Para gloria de nuestra nacion, dice desde Italia el abate Andrés á su hermano Cárlos, residente en Valencia, te diré que en este tiempo han trabajado tres españoles para ilustrar el arte de la música antigua y el ritmo, y me presumo que todos tres le habrán dado, cada uno por su parte, sus luces particulares. La obra de Requeno está ya expuesta al público (1); los otros dos son D. Estéban Arteaga, cuya felicidad bien conocida en tratar todas las otras

(1) Alude Andrés á los dos tomos de la obra que publicó don Vicente Requeno en Parma *sobre el restablecimiento de la música de los griegos y romanos*, y cuya obra dejó incompleta por no haber publicado el tercero. En esta interesante obra, despues de hacer una reseña de la historia de la música antigua desde el principio del mundo, en lo que no deja de haber mucho de arbitrario y de propia imaginacion, pasa despues á ocuparse de los poetas griegos, demostrando como se unian en cada uno de ellos la música y la poesía; como gran parte de la diversidad de la poesía provenia de la música; y como la decadencia de la música vino de dividirla de la poesía y quererla hacer parte de las matemáticas tratándola como cálculos y proporciones, de que ella no necesita.—Examina despues los escritores de música griegos, y en los pocos romanos que existen, y expone las doctrinas del antiguo Aristoxeno, de quien quedan aun tres libros, aunque algo alterados en las ediciones que se han hecho de ellos; la de Aristides y Quintiliano, lo poco que dice Plutarco, Sexto Empírico y Macrobio; la doctrina de Claudio Tolomeo, de Nicomaco, Bacchio el mayor, y Gaudencio; la de Boecio, Euclides, Alipio, San Agustin, Marciano Capela, Psello, y Briennio; y en todos ellos va distinguiendo lo bueno, que en los mas es muy poco, de lo malo, falso ó inútil. — Despues entra á explicar los sistemas diferentes de la armenía de los griegos, haciéndolo extensamente del Ecnable, que fué el mas generalmente seguido por los escritores; y propone un instrumento de los antiguos llamado *Canon*, del que da un diseño, que él mandó trabajar y con al que hizo varias pruebas, sobre las cuerdas, las consonancias, y todo el sistema de la música griega. A mas de los instrumentos examina el canto, que dicen dividian los griegos en métrico, armónico y rítmico, y detenidamente se ocupa de lo que es el ritmo, sus piés, sus mutaciones, y todo lo que á él concierne.

materias que ha emprendido, puede ser una segura prenda de la que le habrá asistido igualmente en tratar esta que deseamos vér cuanto antes publicada; y D. Buenaventura Prats, cuyo manejo de libros y códices, éditos é inéditos, y pericia en la lengua y erudicion griega, me hacen esperar que su obra haga olvidar las de los Meibomios y Donis, y dé nuevo lustre y extension á este ramo de la literatura griega. Si á estos tres añades á D. Antonio Eximeno, que compuso su obra, que puede llamarse clásica, del *origen y de las reglas de la música*, y al abate Pintado, que publicó una gramática de la música, te causará tal vez admiracion que tantos españoles hayan casi á un mismo tiempo empleado sus estudios en la música; pero podrás tener el gusto de pensar que sus trabajos en esta parte han sido y serán honrosos á nuestra nacion (1).»

Hacer comentarios sobre el anterior párrafo despues de todo lo que llevamos expuesto, nos parece inútil: el lector podrá suplir lo que nosotros pudiéramos añadir y creemos oportuno callar.

Tambien don Estéban de Araciel, natural de Extremadura, despues de haber estudiado en España el violin y el piano con un buen maestro, que al mismo tiempo le inició en las reglas del contrapunto y armonía, pasó á Italia y publicó en Milan varias obras; entre ellas dos quintetos para violines, viola y violoncello; tres tercetos para violin, viola y guitarra; y seis valses con coda para piano forte: el abate Faustino Arévalo dió á luz en Roma el año de 1784 una obra titulada: *Hymnodia hispanica ad cantus, latinitatis, metrique leges rebocata et aucta. Prac-*

(1) En el año de 1797 se publicó en Roma un opúsculo de 93 páginas en 8.° bajo el título de *Il Tamburo stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato di D. Vicenzo Requeno*, en el que demuestra su autor la perfeccion que podria dársele al tambor, sin alterar su fuerza rítmica, haciéndole producir entonaciones musicales y hasta armónicas, como las del acorde perfecto, do. mi. sol, do.

mittitur dissestatio de himnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. y de D. Cárlos Francisco Almaida, se dieron á luz en París el año de 1795 unos cuartetos para dos violines, viola y violoncello.

En España y en el tiempo á que hacemos referencia, se publicaron tambien varias obras de enseñanza musical por distinguidos profesores, entre las cuales tenemos noticias de las siguientes, algunas de ellas existentes en nuestra biblioteca particular.

Cuadernillo nuevo, que en ocho láminas finas demuestran y esplican el arte de la música, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar, y otras curiosidades muy útiles, dado á luz en Madrid el año de 1774 por D. Pablo Minguet. — *Lecciones de clave y principios de armonía*, obra de D. Benito Bails, director de matemáticas de la Real academia de San Fernando, individuo de las Reales academias española, de la Historia, y de las ciencias naturales y artes de Barcelona; impresa en Madrid en 1775, y dedicada á la Excma. Sra. D.ª Mariana de Silva, condesa de Fuentes. — *Dialectos músicos, en donde se manifiestan los mas principales elementos de la armonía, desde las reglas de canto-llano hasta la composicion*, publicados en Madrid en 1778 por el Padre Fr. Francisco de Santa María de Fuentes, de la órden franciscana de Jerusalen. — *Esplicacion de solo el canto-llano*, obra escrita por D. José Calderon, y publicada en Madrid en 1779. — *Tratado teórico sobre los primeros elementos de la música*, dado á luz en Cádiz el año de 1785 por D. Isidoro Castañeda y Paredes. — *Arte de canto-llano y órgano, ó prontuario músico dividido en cuatro partes*, por D. Gerónimo Romero de Ávila, racionero y maestro de melodía de la catedral de Toledo, publicado en Madrid en 1785. — *Documentos para instruccion de músicos y aficionados, que in-*

tentan saber el arte de la composicion; obra impresa en Madrid el año de 1786 siendo su autor D. Vicente de Adan.

CAPÍTULO XXVIII.

Opinion del señor Eslava sobre las violas en la música eclesiástica.—Refutacion de esta opinion.—Antigüedad de la viola.—Orígen de la vihuela.—Definiciones de la viola en los diccionarios de nuestra lengua.—Opinion sobre el violin, viola y vihuela.—Diferencia de los instrumentos de cuerda.—La vihuela no ha sido lo que hoy llamamos guitarra.—Antigüedad de la guitarra.—El Padre Basilio.—D. Fernando Sors.—D. Dionisio Aguado.—D. Federico Moretti.—D. Francisco Tostado.—Jaime Ramonet.—D. Trinidad Huertas.—D. José de Naya.—D. Antonio Cano.—D. José Benedid.—D. Mariano Ochoa.—D. Vicente Franco.—D. Miguel Carnicer.—Alcalá, Ponzoa, Tapia, Arcas y Viñas.

« Es notable, dice D. Hilarion Eslava, en sus *apuntes para la Historia musical de España* (1), que al introducirse en la Iglesia los violines desapareciesen completamente las violas. *Todas las obras* que se hallan en los archivos de las catedrales, y que son de aquella época, no tienen la parte de viola, y cuando volvió esta á asociarse con los violines, fué para hacer el *triste papel* de duplicar el bajo á la octava superior.

» Antes de la introduccion de los violines, tanto en el género profano como en el religioso, eran las violas los instrumentos de cuerda mas importantes. Habia entre ellas unas que se tañian con arco, y otras que se tocaban punteándolas con los dedos, y se distinguian con los nombres de *violas de arco* y *violas de mano*. Entre las violas de arco se contaba *la vigola*, que despues se llamó *vihuela* y hoy se llama *guitarra*. »

Los documentos que á la vista tenemos, nos hacen juzgar aventurados estos dos párrafos; y aunque quien los

(1) Gaceta musical de Madrid del 8 de abril de 1855

escribe es para nosotros persona respetable, sin embargo, ante los hechos y las opiniones de autoridades en historia que sobre ellos han escrito, estamos por estas; y fundados en sus razones, vamos á rebatir las apreciaciones del señor Eslava.

Para el efecto, nos parece oportuno hacer una ligera reseña de la antigüedad de la viola, los caractéres distintos que ha tenido, y el cómo ha sido juzgada entre españoles y extranjeros.

Philóstrato, maestro en Atenas bajo el imperio de Neron (1), describe el instrumento que tenia Orfeo, en estos términos: « Orfeo con el pié izquierdo apoyado en tierra sostenia su lira en el muslo, y golpeando con el derecho el pavimento, marcaba el compás de lo que tocaba. En la mano derecha tenia el arco con que heria las cuerdas, y con los dedos de la mano izquierda extendidos, las pulsaba. » Esta descripcion, dice el autor de quien tomamos la noticia, parece significar que la lira de que habla Philóstrato, era lo que nosotros llamamos *viola* (2).

El venerable Beda, autor que vivia por los años de 1200, hace la descripcion del instrumento que imitaba la voz humana llamándolo *viola*. Estas son sus palabras: *Artificiali vero instrumentum est, ut organum, viola*, etc.

El padre Atanasio Kircher, en su *Musurgia*, dice: que los instrumentos llamados *magul* y *minnim*, eran muy parecidos á la *viola*, y que la *haghningab* era enteramente la *viola*. Otros autores dicen lo mismo con respecto al *nablium* y el *psalterium* de los hebreos.

Rouseau, maestro de *viola*, y discípulo del señor de Sainte-Colombe, uno de los mejores profesores de este

(1) Essai sur la musique ancienne et moderne. Tomo 1.°, pág. 306.

(2) En una pintura antigua de Maffei, se halla representado Orfeo tocando un instrumento parecido al violin, rodeado de varios animales que le escuchan.

instrumento en tiempo de Luis XIV, pretende probar, que la *viola* es uno de los primeros instrumentos conocidos, porque los hombres, deseosos de imitar la voz humana por medio de ellos, no pudieron encontrar otro que la imitase mejor que la *viola*.

Las primeras *violas* conocidas en Francia tuvieron cinco cuerdas, y eran tan excesivamente grandes, que el músico Granier, delante de la reina Margarita, tocó en una de ellas el acompañamiento de bajo, mientras él cantaba el tenor, y un page encerrado dentro de dicho instrumento, el tiple (1).

Despues se les añadió la sexta cuerda y se hicieron mas pequeñas para poderlas tener entre los muslos, y les llamaron los italianos *violas di gamba*; y mas adelanto Sainte-Colombe, discípulo de Horman, les agregó la séptima cuerda, é inventó las cuerdas cubiertas con hilo de metal.

Las violas se dividieron en muchas especies, y se llamaron: *violas de bordon*, que tenian cuarenta y cuatro cuerdas; *violas bastardas*; *violas di gamba*; *violas de amor* con cuerdas de alambre (2); *violas de Braccio*; *Par-de sus de viola ó alto viola*, contrastes señalados como las guitarras, y tocadas con arco, sostenidas sobre las rodillas; y cinco especies mas, llamadas *violetas*, que solo se diferenciaban unas de otras en el tamaño.

Por todo lo expuesto se comprenderá, que bajo el nombre de *viola* se entendian todos los instrumentos tocados con arco, pero mas especialmente, los parecidos á los que conocemos hoy bajo el nombre de contrabajos y violoncellos.

(1) Essai sur la musique. Tomo 1.º

(2) Las cuerdas de alambre en las violas de amor se hallan colocadas bajo las de tripa, de manera que el arco hiere estas, y por la vibracion con las de alambre producen el efecto de tal clase de instrumentos

Sabido es, que el *rabé* ó *rabequé* se usaba en España antes de la dominacion romana; que era un instrumento parecido al violin moderno, aunque solo de tres cuerdas; y que lo hacen derivar algunos autores de la palabra celta *reber*, que significa violin (1).

De muy antiguo se conocia en España, segun dejamos expuesto ya en esta obra (2) con la autoridad del arcipreste de Hita, la guitarra morisca, la guitarra latina, el rabé, el rabé morisco, la vihuela de pénola, la vihuela de arco, y la cítola albordada, que era una especie de vihuela grande.

Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (3) dice de la vihuela, que era un instrumento músico vulgar de seis órdenes de cuerdas; que en latin se llamaba lira, *et bartibus sive barbiton*, cuya invencion se atribuia á Mercurio; que de la palabra *vigóre* nació la de *vihuela*, por la fuerza que tiene la música para atraer á sí los ánimos de los hombres: que este instrumento fué muy estimado hasta su tiempo, y hubo excelentísimos profesores: pero que despues que se inventaron las guitarras, eran muy pocos los que se dedicaron á su estudio, y que de la vihuela existia un enigma que decia:

Todos, sin ser ordenada
Órdenes decis que tengo,
Pero aunque soy entonada
Y de tanta órden cercada,
Dellas ni de la Iglesia vengo (4).

Como una curiosidad musical y al mismo tiempo para ilustrar mas el asunto de que venimos tratando, nos ha pa-

(1) Essai sur la musique. Tomo 1.°
(2) Tomo 1.°, pág. 105.
(3) Segunda parte, pág. 209, vuelto.
(4) De lo que se infiere que dicho instrumento no procedia ni pertenecia á la Iglesia

recido oportuno copiar lo que sobre el orígen de la vihuela dice Fr. Gerónimo Roman en sus *Repúblicas del mundo*, escritas en el siglo XVI (1), á fin de que pueda juzgarse la antigüedad del instrumento á que los españoles llamaron vihuela.» La vihuela, dice el P. Roman, que es lo que mas se usa, y que á opinion de los mas, es mas dulce y grata, fué hallada por Mercurio en esta manera:

» El rio Nilo tiene tal propiedad que cada año sale de madre no sin gran providencia de Dios para regar los llanos campos de Egipto, porque en aquella tierra, ni llueve ni nunca llovió, y despues que ha regado y bañado la tierra, volviéndose á su corriente deja grandes inmundicias y animales. Entre estos, quedan grandes galápagos y tortugas, los cuales con el sol y sequedad, consumiéndose aquella carne que está entre las conchas, solamente quedan en medio algunos de los nervios tirados, los cuales por la delgadeza y vacío que hay entre las conchas, el viento corriendo y pasando blandamente por aquel cóncavo hace cierto son y armonía. Esto fué visto por Mercurio, varon sabio y enseñado (porque la especulacion de las cosas de ingenio ellos las saben hallar), dió en aquello y contemplando el caso, y dando y tomando, comenzó á inventar un instrumento, y de tal manera lo trazó, que hizo un hueco en él y poniéndole cuerdas encima, tocando hizo armonía, y puesto en perfeccion, determinó darlo á Orpheo que florecia en su tiempo como gran ingenio, y era muy dado á la música; y Mercurio porque era dado á la contemplacion de la astrología y de las demas ciencias naturales, no quiso embarazarse en la música. Así lo dicen los mas historiadores, y San Isidoro, en sus Etimologías de *tertia divisione musicœ*, lo afirma. Despues Orpheo como

(1) Segunda parte, pág. 235, vuelto.

fuese perfectísimo, reformó la misma vihuela y puso las voces enteras en ella, y así fué celebrada de todos los poetas su vihuela, y cuentan maravillas de ella.....

»Algunos tienen que esta lira ó vihuela tuvo en su principio tres cuerdas no mas, á semejanza de los tres tiempos del año. Y segun Diodoro Siculo fueron tres voces, aguda, grave y mediana; la aguda denotaba el estío, la grave el invierno, y la mediana la primavera. Y dice Servio, sobre el cuarto de la Eneida, que no fué dada de Mercurio la lira á Orpheo, sino á Apolo, y que Apolo le dió en trueque ó cambio el caduceo ó vara, lo cual tambien sienta Virgilio. Despues le fueron añadidas cuatro cuerdas, que ya son siete, por memoria de las siete hijas de Atlante, porque Maya, madre del Dios Mercurio, fué madre de ellas; y al cabo añadieron dos por respecto que fuesen nueve como el número de las nueve musas.....

»Despues de la vihuela de Orpheo la mas principal fué la de Dorceo entre los Traces, como lo asegura Valerio Flaco en su Argonauta. El primero que llevó la vihuela á los griegos fué Cadmo, hijo de Agenor. A Atenas el primero que la llevó, segun Suidas, fué Phrinis Mitileno, y venció á Pan Atheneo que era habido por gran hombre en la vihuela.....»

Dice tambien el P. Roman, que Terpandro hizo la vihuela de siete cuerdas, y los primeros versos para cantarse con dicho instrumento: que la octava cuerda la añadió Simónides, y la novena Timoteo. Que hubo distinguidos profesores de vihuela, entre los que se contaban Sócrates el filósofo, que enseñó á tañerla á su discipulo Phedon; y Epaminondas, Achiles, Chiron, Centauro y otros.

Hablando de los violines, Covarrubias asegura, que eran un juego de vihuelas de arco sin trastes, cuyo tiple se llamaba violin, y se tañian con el arquillo: que las vihue-

las de arco se tocaban con dicho arquillo y tenian trastes, y que la música de unos y otras, era propia para los palacios de los reyes y los saraos.

Esto decia Covarrubias por los años de 1675, así como tambien que esta música se iba olvidando en España.

La definicion tan diferente que de la viola se hace en los diccionarios de la lengua castellana, ediciones de 1785 y 1837 (1), nos aseguran que en España se llamaron violas á los que hoy se llaman contrabajos, y violones á los que llamamos violoncellos (2).

Es verdad que en el diccionario de Terreros, impreso en el año de 1788, se dice, que la viola es un instrumento de música poco mayor que el violin y de su especie; pero la definicion de la Academia cinco años antes que la dada por Terreros, y el decir este que á la viola se le solia llamar *violeta*, nos inducen á creer que las violas modernas, aun en el año de 1785, no estaban generalizadas bajo este nombre, y que para diferenciarlas de las violas antiguas, que eran mayores que los violones, las denominaron con el diminutivo de *violetas*.

En ningun diccionario tanto extranjero como español, tanto musical como de las lenguas, ni en ninguna de las muchas obras de música que hemos registrado, hemos encontrado la palabra *vigola*, y solo los diccionarios de la lengua castellana, definen la de *vigolero* como ayudante del verdugo en el tormento.

(1) Edicion de 1783: *Viola*, instrumento de música parecido en todo al violon, aunque mayor, y tiene por lo regular seis cuerdas y ocho trastes, que proceden por semitono. Tambien las hay de doce cuerdas á las que llaman *viola de amor*. — Edicion de 1837: *viola*, instrumento de la misma figura que el violin aunque algo mayor y de cuerdas mas fuertes, que forma el contralto entre los instrumentos de esta clase. *Lira grandiuscula*.

(2) Diccionario de la Academia, edicion de 1783. *Violon*: instrumento músico, parecido enteramente al violin, y solo se distingue en ser muy grande y de cuerdas muy gruesas, por lo que sirve de bajo en la música ó *conciertos*.

Deduciendo consecuencias de todo lo dicho para el objeto que nos hemos propuesto, teniendo presente que el violin fué el *rabé*, reformado en Francia, no solo porque en la portada de la iglesia de S. Julian de los Menestiers ó Ministriles, construida el año de 1240, se ve la figura de Colin Muset, juglar provenzal, con un *rabé* en la mano en un todo parecido al violin, sino porque en las partituras italianas de mediados del siglo XVII se hallan estos instrumentos bajo el nombre de *piccolo violino á la francesse*, diremos: 1.° Que los españoles tuvieron de muy antiguo los instrumentos de cuerda que forman el cuarteto de las orquestas modernas, con los nombres de *rabé, vihuelas de arco y violas ó violones*. 2.° Que en las iglesias españolas, antes de la introduccion de los violines, no se conocian otros instrumentos de cuerda que las *citaras, laúdes, arpas y salterios*. 3.° Que las llamadas por el señor Eslava *violas de arco*, y de *mano*, no se usaron en España con tal nombre sino con el de *vihuelas* de una y otra clase, como se prueba por lo ya expuesto, y porque hasta últimos del siglo XVII, hubo muchos maestros que se dedicaron á escribir métodos de enseñanza para estos instrumentos los mas conocidos en nuestro país, y ninguno lo hizo para los ante dichos. 4.° Que en la palabra violones iba comprendida la viola conocida entonces por lo que hoy se llama contrabajo. 5.° Que ninguno de los dichos instrumentos de arco se usaron en las funciones religiosas, como el mismo señor Eslava parece demostrar en el párrafo que antecede á los dos citados por nosotros (1). 6.° Que si hubo en España una oposicion tan

(1) Dice Eslava: «Como el uso de los violines se introdujo en el teatro antes que en la iglesia, hubo en todas ellas grande oposicion y dificultad para admitirlos, en razon de ser considerados como instrumentos profanos. Fué tan tenaz esta oposicion, que en algunas partes ha durado hasta principios del presente siglo. Recordamos con este motivo los grandes disgustos que hubo en la capilla de música de la catedral de Pamplona

fuerte á la introduccion de los instrumentos de arco en la música eclesiástica, fué porque eran conocidos de mucho tiempo como instrumentos vulgares y profanos. 7.° Que si en las primeras obras de música eclesiástica con violines, no se hallan las hoy llamadas violas, fué porque estas no se conocieron hasta despues bajo el nombre de *violetas*; pero cuando se pusieron en uso entre nosotros, al poco tiempo de los violines, no hicieron el *triste papel de duplicar el bajo á la octava superior*, como dice el señor Eslava, sin duda por lo que habrá visto en algunas partituras de música, ó tal vez, refiriéndose á lo que dice Lichtenthal en su diccionario, de que los compositores de la antigua escuela se limitaron á hacer servir á la viola para doblar la parte del bajo á la octava, hasta que Haydn y Mozart, persuadidos de su importancia, la hicieron comparecer de una manera esencial á la ejecucion de la melodiosa y docta música; sino de esa manera docta y esencial, cerca de un siglo antes que Mozart y Haydn lo hicieran, como puede verse por una composicion de D. Francisco Valls, escrita en el año de 1709 (1), pocos años despues de la introduccion de los violines en nuestros templos por D. Sebastian Durón (2). 8.° Que á mas de no haber visto

al reemplazar las tocatas que tañian las chirimías y cajones con otras de violines y órganos para solemnizar la entrada de la diputacion del reino de Navarra cuando asistia á las funciones religiosas. Don Miguel Arrózpide, bajonista y chirimista á quien conocimos por algunos años, y que por su natural despejo era conocido desde niño con el apodo de *Rector*, elevó una notable exposicion á la mencionada diputacion del reino de Navarra, probando la excelencia de las chirimías sobre los violines, y lo mucho que perdia la piedad y religion con la preferencia de estos sobre aquellas.»

(1) Véase en las láminas el n.° 17.

(2) Hablando Feijoo de las novedades introducidas en la música eclesiástica, en varios párrafos de su primer tomo, se expresa en estos términos: «Esta es la música de estos tiempos (1726) con que nos han regalado los italianos, por mano de su aficionado el maestro Durón, que fué el que introdujo en la música de España las modas extranjeras. Es verdad que despues acá se han apurado tanto estas, que si Durón resucitára, ya no las conociera; pero siempre se podrá echar á él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta.» — Mas adelante, manifestando que la

obras españolas de música eclesiástica escritas con violas antes de empezarse á usar los violines, ni leido autor alguno que lo diga, la *vigola* es instrumento desconocido, y por consiguiente no puede creerse que de este naciera la *vihuela*, así como tampoco que la *vihuela* fuese precisamente lo que hoy se llama guitarra, como vamos á demostrar (1).

No cabe la menor duda de quo de la lira de Orfeo se

música es mas religiosa y grave cuanto mas baja se escribe para las voces, y que cuanto mas altas cantan estas, pierden la majestad y adquieren un carácter mas alegre, dice: «Por la misma razon estoy mal con la introduccion de los violines en la iglesia....... los violines son impropios del sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus muy distante de aquella atencion decorosa que se debe á la majestad de los misterios...... Otros instrumentos hay respetuosos como el arpa, el violon, la espineta; sin que sea inconveniente quo falten tiples en la música instrumental.»

(1) No habiendo faltado profesores amantes del arte que nos hayan hecho notar en el párrafo primero del *Museo orgánico español*, publicado por el señor Eslava en 1856, aunque dicha publicacion no lleva el año, el poco aprecio que de nuestros trabajos históricos ha hecho dicho autor, manifestando que, *su pequeño trabajo histórico llamará sin duda la atencion sabiendo que nada importante se habia escrito en España acerca de su historia musical en general; ni de los ramos que ella abraza en particular*, pudiera creerse, al rebatir algunas apreciaciones del señor Eslava, lo hacemos con otra intencion que la de ilustrar en lo que podamos la historia del arte. Los que tal piensen, están en un grave error. Nada está mas léjos de nosotros que las mezquinas personalidades, ni nadie mas léjos que nosotros de pensar que el párrafo aludido se escribiera con siniestra intencion, ni con la de aparecer el señor Eslava como primer historiador; cuando en 1842 fuimos los primeros que empezamos á publicar algunos trabajos de la *Historia musical española*, en la *Iberia musical y literaria*, primer periódico del arte habido en España; que en 1853 dimos á luz la *Música árabe española*; quo en 1854 publicó nuestro buen amigo y distinguido arqueólogo y literato D. Basilio Sebastian Castellanos sus *Discursos histórico arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*; que en 24 de julio de 1853 nos manifiesta el señor Eslava en una carta particular, que conservamos, *que desea mucho que el ramo de la historia musical empiece á cultivarse en España, y seamos nosotros los primeros que hagamos alguna publicacion notable*; que en 1.° de julio y en 2 de diciembre de 1855, el periódico de música que dirigia el señor Eslava, habla de nuestra *Historia de la música española* con marcada deferencia; y que en 23 de diciembre del mismo año, dice dicho periódico, *que elogia como es justo los loables esfuerzos de su autor por llenar este gran vacío del arte músico español.* — Todas estas razonos nos hacen creer, que ni el señor Eslava quiso aparecer en su *Museo orgánino* como el primero que hablase de nuestra historia, ni menos querer hacer desmerecer nuestros trabajos, encumbrando los suyos propios, cuando tan amante y protector se ha manifestado siempre de los adelantos del arte músico español.—En esta creencia, al rebatir algunas opiniones del señor Eslava, no llevamos otro objeto que el manifestado ya en el tercer tomo de esta obra.

derivaron todos los instrumentos de cuerda, tanto de arco como de mano; que al dicho instrumento le dieron varios nombres, con los nombres varias formas, y con las formas diferentes maneras de tocarlo. Los primeros fueron sin mango ó mástil, y tañidos con solo la mano derecha: despues con mango, comprimiendo en él las cuerdas con la mano izquierda para que produjeran diferentes sonidos al herirlas con la derecha: mas adelante fueron heridas dichas cuerdas con una pua ó puntero de marfil, asta, ú otra materia al cual llamaron *plectro*, ó con el arco hoy de todos conocido; y finalmente, añadiendo muchas cuerdas, no necesitaron de mástil para variar los sonidos y se pulsaron con las dos manos. Pero han sido tantos los nombres que se le han dado á estos instrumentos, ya por su variedad, ya por las lenguas y paises diferentes que los adoptaron, que ha llegado á ser punto menos que imposible el verdadero nombre de los primeros y aun de sus próximos derivados.

La *lira*, dicen unos, es la vihuela y la cítara, otros que es la viola y la guitarra. Unos que se toca con el plectro, otros que con el arco, otros que con los dedos: y la lira, cítara, vihuela, viola, y guitarra, son tenidas por muchos autores como una misma cosa, siendo para nosotros muy diferentes aunque derivadas unas de otras.

No queriendo entrar en la clasificacion de los nombres de todos los instrumentos de cuerda por parecernos incierta la que pudiéramos dar, y no ser este nuestro principal objeto; solo nos concretaremos á los de mástil ó mango, manifestando que, en nuestra opinion, ni la cítara fué la viola, ni la vihuela fué enteramente la guitarra; sino que la viola y la vihuela fueron instrumentos de arco y de pua, y la cítara y la guitarra de pua y de dedos. Nos esplicaremos.

Los instrumentos de cuerda para ser tocados con el arco, han de tener un puente que los diferencie de los que se tañen con los dedos, pero que sin embargo, pueden tambien tocarse punteados, como sucede hoy con los violines, violas, violoncellos y contrabajos: mas los tocados con los dedos, no pueden serlo nunca con el arco, aunque sí con el *plectro*, como vemos en las guitarras, bandurrias, sonóras y mandolines. Por esto vemos á las violas y vihuelas clasificadas de arco y de mano, mas no así á las guitarras: razon para creer que este instrumento fué diferente de las vihuelas.

Nos confirma mas esta creencia, el que lamentándose Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, de que en su tiempo se abandonase el estudio de la vihuela por el de la guitarra, dice que era una gran pérdida, porque en aquella se podia poner todo género de música punteada, y esta no era mas que un cencerro tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no habia mozo de caballos que no lo tocase (1).

La diferencia notable de la vihuela á la guitarra, segun Sebastian Castellanos (2), consistia en que esta se tocaba con cuerdas de tripa, y aquella con cuerdas de metal, heridas con puntero de pluma, ó pua metálica ó de otra materia. Esta diferencia seria en las vihuelas de mano, porque las de arco no pueden ser las cuerdas sino de tripa: de manera, que las vihuelas de mano con cuerdas de metal, y tocadas con peltro, fueron sin duda alguna lo que

(1) Creemos que las guitarras de que habla Covarrubias serian muy diferentes de las antiguas conocidas con los nombres de árabes y latinas, tanto por lo que él mismo dice en otro lugar, de que mudando el acento de la *a* á la *i* en la palabra guitarra, y la *g* en *c* queda el nombre de *citara*, de donde procede aquel instrumento, cuanto porque el punteado en las guitarras modernas se le atribuye al padre Basilio á últimos del pasado siglo.

(2) Discursos historicos arqueológicos sobre el origen y decadencia de la poesía música, y balle español

hoy son nuestras bandurrias y sonoras, aunque poco mas grandes, pero no lo que son nuestras guitarras.

Si la vihuela tenia, segun Covarrubias y otros autores, seis órdenes de cuerdas, ¿cómo habia de ser lo mismo que la guitarra, cuando á este instrumento es sabido que nuestro célebre Vicente Espinel le añadió la quinta cuerda, y muy modernamente se le añadió la sexta?

Los instrumentos de arco en un todo iguales á los de mano, no producen buenos sonidos, si entre las dos tapas, y debajo del puente, no tienen un puntal al que se le llama *alma*; y á los instrumentos de mano, le sucede lo mismo si lo tienen. Véase, como aun invisiblemente, dejan de ser iguales los instrumentos de arco y de mano.

Las vihuelas de mano se tocaban punteadas, y las guitarras rasgueadas hasta últimos del siglo pasado. Luego de la vihuela, que tenia cuerdas de metal y se tocaba con plectro, no pudo nacer la guitarra con cuerdas de tripa y tocada de distinto modo, como bien palpablemente nos lo están manifestando la bandurria y sonora punteadas, que ahora conocemos, al lado de la guitarra rasgueada que le sirve de acompañamiento en muchos de nuestros cantares populares.

Es pues indudable que de la vihuela no salió la guitarra, tanto por no ser instrumento enteramente igual, cuanto porque al mismo tiempo y en el siglo XIV teníamos ya guitarras árabes y latinas, y vihuelas de arco y de mano.

Nuestro querido amigo D. Felix Ponzoa y Cebrian, literato y anticuario distinguido, y sobresaliente aficionado en la guitarra, ha escrito unas *suscintas nociones de armonía y composicion* aplicadas á este instrumento, cuyo antógrafo conservamos en nuestro poder como un recuerdo de amistad y hermandad artística; y en la introduccion de dicha obra se expresa en estos términos:

«La guitarra, instrumento armónico y simpático, que generalmente se cree ser inventada por los españoles, tuvo su orígen mas allá de la época á que alcanza la tradicion de su historia. Hay arqueólogos que lo fijan en la de la dominacion de los árabes, porque dicen, que para ellos fué el instrumento mas comun con que armonizaban sus célebres cantares: otros la suponen inventada en la edad media, y apoyan su criterio en que la historia de aquel tiempo refiere que les sirvió para acompañar el canto de los romances amorosos y las relaciones de los torneos. Poca es la diferencia que unos y otros presentan en cuanto al tiempo de su origen, ora fuese inventada por los moros, ó por los españoles cristianos; pero es muy verosímil que se equivoquen, si se atiende á que en el idioma latino que usaban los romanos cuando hicieron de la España una provincia sujeta al universal poder de Roma, ya estaba admitida la pálabra *fidicula* que significa guitarra, segun está declarado por la respetable academia de la lengua; y aun la de *citara*, que biene á ser la guitarra modificada, la vemos frecuentemente usada en los textos sagrados y profanos que han llegado hasta nosotros desde muchos siglos antes de la ruina del último rey godo en Guadalete.....

»Cuatro cuerdas fueron las que en su principio tuvo la guitarra, hasta que añadiéndole la quinta se hizo célebre el músico, poeta y novelista D. Vicente Espinel, segun testifica entre otros escritores nuestro sublime Miguel de Cervantes. No puede puntualizarse quien fué el que añadió la sexta. Se sabe que el primero que regeneró la música punteada en la guitarra, fué el P. Basilio, organista que era en su convento, y que la tocaba con siete cuerdas. Despues de este fraile, salieron D. Fernando Sors y D. Dionisio Aguado, que tocaban con solo seis cuerdas. Estos dos maestros han sido los modelos en el arte y pueden ser con-

siderados como los primeros doctos en la ciencia de este instrumento.....

»Esta es en resúmen la historia de la guitarra considerada con razon como invencion española; y digo con razon, porque aunque su orígen está confundido con la extension de los tiempos, es cosa probada que su música, tal como ha llegado á nosotros, es puramente creada y perfeccionada por artistas españoles.»

Los profesores que mas han sobresalido en España en el instrumento de la guitarra y en las composiciones para él escritas, hasta la época en que vamos historiando, son los siguientes:

El P. Basilio, religioso profeso de la órden del Cistér y organista en el convento de Madrid á últimos del pasado siglo, adoptó la guitarra como su instrumento favorito, cuando dicho instrumento no tenia otras pretensiones que las de acompañar seguidillas y tiranas, canciones que formaron moda en el siglo XVIII. La guitarra antes del padre Basilio no tenia mas que cinco órdenes, y se tocaba rasgueándola; él le puso siete y estableció el método de tocarla punteada. Este genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista, fué llamado al Escorial para que SS. MM. Carlos IV y María Luísa lo oyesen tocar el órgano y la guitarra; y fué tal lo que agradó en este instrumento, que quedó en la corte como maestro de S. M. la reina. Entre sus discípulos se cuentan D. Dionisio Aguado, D. Francisco Tostado y Carvajal, y D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz. El P. Basilio solia decir, que le gustaba mas modular en la guitarra que en el órgano. Su música era correcta, pero se resentia de su orígen, porque se asemejaba mucho al canto-llano. Su pasion dominante como guitarrista fué componer y tocar duos. No conoció los arpegios complicados; hizo siempre uso de las octavas y dé-

cimas, y abusó de la guitarra por quererla forzar á que diese mas tono del que naturalmente tiene (1).

D. Fernando Sors, natural de Barcelona, en donde nació el 16 de febrero de 1780, estudió en la escolanía de Monserrat aprendiendo á tocar el violin y el violoncello, y dedicándose con esmero á la composicion. Su genio emprendedor le hizo estudiar la guitarra, á la que cobró una aficion extraordinaria. A la edad de 17 años y á su salida del monasterio, puso en música un libreto italiano titulado *Telémaco*, cuya obra fué ejecutada con muy buen éxito en el teatro de Barcelona. Poco tiempo despues pasó á Madrid, en donde escribió varias sinfonías, cuartetos, una salve y muchas canciones españolas para guitarra. Emigrado á Francia como partidario de Napoleon, y admirados de su gran talento Mehul, Cherubini, y Berton, le animaron á que siguiese sus estudios en la guitarra, haciéndose en breve tiempo el primer guitarrista de su siglo, y el primer compositor de música para este instrumento. Pasó despues á Inglaterra y admiró con su guitarra, componiendo además, para varios teatros de Londres, la ópera cómica titulada *La Feria de Smirna*, y la música para tres bailes, nominados: *El señor generoso*, *El amante pintor*, y *Cendrillon:* el cual se representó, al poco tiempo, dirigido por Sors en la ciudad de Moscov; escribiendo en dicha capital una marcha fúnebre para las exequias del emperador Alejandro, y la música del baile titulado *Hércules y Onfalo*, para el advenimiento al trono del emperador Nicolás. Vuelto á Londres, compuso el baile *El Dormeur éveillé*, y mas tarde la ópera de magia *La bella Arsenia.* Sus composiciones para la guitarra de seis órdenes fueron muchas y sobresalientes, debiéndosele á él la aplicacion de

(1) Para dar una idea del gusto de este célebre tocador, véase una de sus composiciones en el n.° 18 de las notas.

los arpegios complicados con método y sistema, y el haber trasportado á la guitarra las armonías de Haydn, Mozart, y Pleyel. En un principio su gusto fué tan enérgico, que se le puede llamar soberbio, como se ve en la obra que dedicó al príncipe de la Paz; pero con la edad, los desengaños y las penalidades de su vida, vino á consagrar su talento á la música sentimental, haciendo llorar con su Elegíaca y sus Adioses. Murió este grande artista el año de 1839 en París, despues de haber admirado con su guitarra, y hecho conocer las gracias de este instrumento fuera de España, y de haber dejado sus ejercicios, sus fantasías, y todas sus composiciones para provecho de las generaciones futuras; puesto que por mas que se varie con la moda el gusto de la música, siempre las obras de Sors serán respetadas como concepciones sublimes y modelos de composicion para el difícil instrumento de la guitarra (1).

D. Federico Moretti, de quien podemos decir fué natural de Nápoles y guitarrista de España, era oficial de guardias Walonas al servicio de nuestros reyes, y gran tocador de violoncello con vastos conocimientos en el arte de la música. Dedicado á la guitarra, progresó en términos de hacerse notable. Fué el primero que llamó la atencion despues del P. Basilio; y á principios del siglo actual, escribió y publicó en Madrid un extenso tratado de música aplicado á la guitarra. En esta obra comprendió los arpegios variados con uua multitud de juegos diferentes y ejercicios distintos, y dió á la guitarra un impulso colosal para ponerla rica en las manos de Sors y de Aguado. Tam-

(1) Las obras mas sobresalientes de este compositor para su instrumento favorito y que se han publicado en París y Lóndres, son: Su gran método de guitarra. Doce estudios para id. Divertimientos, fantasías, variaciones, sonatas, y canciones españolas para id.; y el arreglo de la sinfonía de la Caza del jóven Enrique, del maestro Mehul, pieza admirada por todos los profesores é inteligentes.

bien escribió minuetes, variaciones y sonatas de buen gusto, tocó y en guitarra de siete órdenes. Moretti alcanzó la gloria de ser el primero que metodizó la música de la guitarra, y explicó las armonías que indicó el P. Basilio, en sus *Principios para tocar la guitarra de siete órdenes,* publicados en Madrid en 1798, aumentándolos en la segunda edicion que hizo el año de 1807. Tan distinguido profesor llegó á ser brigadier de los ejércitos nacionales, y violoncellista de la cámara de S. M. En el año de 1821, dedicó al serenísimo señor infante D. Francisco de Paula una gramática razonada-musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes, y en 1824 dió á luz un opúsculo titulado: *Sistema uniclave*, en el que demuestra la *innecesidad de las siete llaves musicales.*

Don Dionisio Aguado, natural de Madrid, y bautizado en la parroquia de S. Justo el dia 10 de abril de 1784, fué discípulo del P. Basilio, y estudió el método de Moretti. Su extraordinaria ejecucion, los severos fundamentos de su aprendizaje, y sus adelantos en la ciencia del contra-punto, lo hicieron profesor aventajado. Su carácter estaba subordinado á su elevada modestia: modestia que en nada se rozaba con la servil humildad. Aun á pesar de no tener bienes que desperdiciar, hizo un viaje á París con el único objeto de conocer el afamado profesor del siglo D. Fernando Sors. Este quedó admirado de oir la guitarra en manos de Aguado, y Aguado de oirla en las de Sors. Habitaron ambos una misma casa en París, y entonces compuso Sors el gran duo de *Los dos amigos*, para tocarlo con Aguado; y á uno y á otro les costó trabajo ejecutar dicho duo, porque se distraian con frecuencia oyéndose mútuamente. Aguado consagró toda su vida y todo su talento á la perfeccion de la ciencia de la guitarra, y al arte de tocarla con utilidad y soltura. Compuso y publicó en París su método de ense-

ñanza, en el cual comprendió sus grandes arpegios y ejercicios, que son bastante para formar un tocador perfecto. Tambien compuso tres grandes rondós y otras varias piezas de gusto y maestría (1). Por último: Aguado fué el inventor de la *Trípode* en que se coloca la guitarra, cuya máquina sencilla dá al tocador comodidad sobre el instrumento, libertad á los brazos, elegancia y decoro á la posicion de la persona, y absoluta vibracion á la guitarra. Este profesor murió en Madrid en 20 de diciembre de 1849, á la edad de 65 años y ocho meses.

Don Francisco Tostado y Carvajal, natural de Madrid, fué el discípulo mas preferido del P. Basilio, por su extraordinaria ejecucion y facilidad en aprender. Tostado se vió obligado á tocar la guitarra para poder subsistir, y recorrió todas las provincias de España dando conciertos. Poco á poco fué perdiendo la vista: marchó á la Habana y allí, donde naturalmente debió quedar ciego, la recobró, pero por poco tiempo. A su vuelta á España tuvimos el gusto de oirle en Sevilla: su género de música era brillante y alegre, siendo la pieza de su composicion mas aplaudida, el *fandango* con cincuenta y tres variaciones, todas ellas á cual mejores en gusto y ejecucion.

La celebridad que alcanzó al principio de este siglo Jaime Ramonet, ciego de nacimiento y natural del reino de Valencia, lo hacen acreedor á nuestro recuerdo. No tuvo maestro. Principió á tocar la guitarra siendo jóven con otro ciego llamado Boibia; pero muy luego Ramonet,

(1) Las obras que ha dejado impresas este célebre guitarrista son: Nuevo método para guitarra. —Tres rondós brillantes. —Variaciones brillantes. —El minué afandangado con variaciones. —Coleccion de andantes, valses y minuetos. —Las favoritas contradanzas. —Gran solo de Sors refundidó por Aguado. —El fandango con variaciones. —Seis valses (obra póstuma). —Coleccion de contradanzas, minués y valses 1.º y 2.º cuaderno, y otras varias obras que se conservan inéditas en poder de los discípulos ó admiradores de Aguado.

que para todo tenia un ardid diabólico, dejó á su compañero y se fué, como él decia, *á ver mundo*. Tocaba en una guitarra de siete órdenes con las cuerdas dobles. Su mano izquierda era fuerte y ágil, segura y admirable: compartia los dedos de la derecha, el índice y el pulgar para las cuerdas, y los tres restantes para apoyar la mano sobre la tapa. Sacaba un tono fuerte, limpio y sonoro, y siempre tocaba de capricho. En su clase fué notable y tocó delante de la sociedad mas escogida de cuantos pueblos recorrió, alcanzando aplausos y nombradía. Hasta su muerte fué notable: yendo en Madrid tocando su guitarra por la calle del Barquillo en medio del dia, cayó muerto repentinamente.

Don Francisco Trinidad Huerta, natural de Orihuela, debe su habilidad á su ingenio. La prensa periódica ha hecho el apoteósis de este tocador de guitarra, que habiendo corrido gran parte de Europa, y lucido delante de príncipes y reyes, la que lo es de España, Isabel II, le concedió en premio de su mérito la cruz de caballero de la órden de Cárlos III. El principal mérito de Huerta consiste en la dulzura de los sonidos que produce cantando sobre una cuerda. Hace con primor las terceras, y un arpegio sumamente complicado que se debe á su invento. Su música se resiente de falta de conocimientos armónicos. Con sus pasos mas delicados mezcla continuamente una especie de rasguéo, á que dá el nombre de *Tutis*, con los cuales apaga la ilusion que inflama cuando pulsa las cuerdas con halago. Este contraste de bueno y malo, fué causa de que Sors le definiese con el nombre de *sublime barbero*, y de que Aguado dijese, que ultrajaba el instrumento. Si Huerta aventase su música, como el labrador avienta su mies trillada para dar el grano á los racionales y la paja á las bestias, no cabe duda de que seria admirado de los

profesores mas severos, porque cuando canta encanta

Don José de Ciebra, natural de Sevilla y abogado, dejó su profesion de leyes por la de la guitarra. Bien instruido en la música y con una ejecucion sorprendente, marchó á buscar su fortuna á París y Londres, en donde se encuentra al presente, respetado de los profesores y admirado de los inteligentes. Ejecuta en la guitarra con vigor admirable, con esquisito gusto, y con suma limpieza: su género de música es lleno y armonioso: tiene particular acierto para las imitaciones; y sus composiciones están bordadas de armónicos. Como repentista pocos le igualan, y en los golpes brillantes pocos le imitan. Con la misma facilidad toca en guitarra de seis órdenes, que en una de ocho, y sus composiciones son sumamente difíciles.

Don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, fué un genio atrevido para la guitarra, añadiéndole á este instrumento la octava cuerda, y tocándolo de una manera admirable, tanto en el género ejecutivo, como en el armónico.

Don Antonio Cano, natural de Lorca, cirujano que no ejerce su profesion, es uno de los primeros tocadores de guitarra de la época actual. Principió sus estudios en este instrumento con el distinguido Ayala, jóven de admirable disposicion, natural de Murcia, y que desapareció de Madrid para no volverse á saber mas de él. Cano se perfeccionó en la música y composicion con el ilustre maestro compositor y director de la real cámara de S. M. D. Indalecio Soriano Fuertes, y se ejercitó con los estudios de Aguado. Toca con suma limpieza, con exquisito gusto, y produce en la guitarra efectos muy semejantes á los del arpa. Ha arreglado varias fantasías sobre motivos de óperas célebres; y entre sus composiciones, cuenta una coleccion de veinte y seis ejercicios, con los cuales vence todas las

dificultades que pueden presentarse en el empleo de ambas manos. Estos ejercicios abundan en armonía sin oscurecer la melodía del canto principal.

D. José Benedid, natural de Cádiz, hijo de un constructor de guitarras que fué coetáneo de los famosos Pageses, principió á tocar en el mismo Cádiz, y marchó con su padre á la Habana, donde se perfeccionó y consiguió dominar el instrumento, haciéndose general en las escuelas de Sors, Aguado y Ciebra. Tiene una disposicion admirable para retener en la memoria y repetir en la guitarra la música que oye. Ejecuta mucho, conoce la armonía y ha trasportado á la guitarra mucha música instrumental y vocal. A Benedid tocó la suerte de hacer oir dignamente nuestro instrumento en los Estados Unidos de América.

D. Mariano Ochoa, natural de Guadalajara, se grangeó en Madrid la opinion de tocador, por el desenfado con que ejecutaba los aires nacionales. Sus costumbres escéntricas lo llevaron al extremo de tocar bailando, y arrastrarse por el suelo con la guitarra sin perder el compás. Los que lo han tratado, dicen que les daba lástima verlo ajar tan delicado instrumento. Como jaleador ha sido notable; como ejecutante, mediano, y como compositor, nulo. No se pone esta noticia para criticar su celebridad artística, sino para decir que Ochoa alcanzó el honor de ser maestro de S. M. la reina D.ª María Cristina de Borbon, cuando vivia en Madrid el sublime profesor D. Dionisio Aguado. Ochoa murió el año de 1850.

D. Vicente Franco, natural del Ferrol, se formó con los estudios de Aguado y la música de Sors. Cuando se hizo árbitro de las cuerdas, imitó á Naya, y así vino á ser una notabilidad en la guitarra. Sus composiciones no carecen de gusto venciendo las mayores dificultades, ha-

biendo trasportado y ejecutado en su instrumento algunos difíciles ejercicios de los que Thalberg compuso para el piano. Franco marchó á la Habana y no quiso volver á España.

D. Miguel Carnicer, natural de Barcelona y hermano del célebre maestro compositor D. Ramon, ha contribuido á realzar la guitarra, no solo ejecutando bastante como tocador, sino arreglando y trasportando varias piezas selectas, entre las cuales ocupa el primer lugar la sinfonía que compuso su hermano para la òpera de Rossini *El Barbero de Sevilla.*

Ha habido otros muchos profesores que no recordamos, y aficionados de gran mérito, entre los que descollaron el abogado Alcalá, de Madrid; D. Mariano Alonso y Castillo, autor de una coleccion de duos para guitarra que didicó á Moretti; el famoso ventrílocuo D. Francisco Tapia, D. Félix Ponzoa y Cebrian, y hoy dia están llamando, con justicia, la atencion del público y de los inteligentes, los dos jóvenes profesores D. Julian Arcas y D. José Viñas.

CAPÍTULO XXIX.

Fiestas reales por la coronacion de Carlos IV y jura del príncipe de Asturias.—Espectáculos lírico-dramáticos españoles.—Nuevos trabajos para encumbrarlos.—Su inutilidad.—Indiferencia hacia nuestros cantores.—Fanatismo de la aristocracia por la ópera italiana.—Las cantantes Todi y Banti.—Vuelve la música española á dar señales de vida.—D. Francisco Pareja y D. Blas de la Serna.—Nueva apertura del teatro de los *Caños del Peral*.—D. Francisco Antonio Gutierrez.—Bidangos y Ronzi.—Separacion de estos.—Concédesele á Ronzi el arriendo de los teatros de la corte.—Se prohibe la admision de cantores extranjeros en los teatros.—Los buenos maestros dejan de escribir para el teatro.—D. Francisco Federici.—Incendio del teatro del Príncipe.—Rescision del contrato de Ronzi.—Compañías de canto y verso en los *Caños* dirigidas por García y Malquez.—Manuel García y sus obras.—Teatro de Barcelona.—Opera italiana.—Empresa del maestro Antonio Tozzi.—Compañía española.—Productos de ambas compañías en un mes.—Costumbres teatrales.

En los dias 21, 22 y 23 del mes de setiembre del año de 1789, tuvieron lugar en Madrid las reales fiestas por la coronacion del rey Cárlos IV, y la jura del príncipe de Asturias. Los magestuosos ecos del *Tedeum*, cantado en la iglesia de Santa María de la Almudena, en accion de gracias por la subida al trono del nuevo soberano, hicieron olvidar los tristes recuerdos del *Requiem eternam* que en el dia 14 de diciembre del año anterior, resonaron por el eterno descanso del gran rey Cárlos III.

Cosas son del mundo: cuanto mayores las satisfacciones y placeres que nos rodean en la vida, mas pronto olvidamos hasta lo mas querido que la muerte nos arrebata; y cuanto mas poderosa y rica es la persona que fallece, es menos sentida de sus parientes, que de sus deudos y amigos. El interés, generalmente hablando, embota los sentimientos

del alma, porque el amor sin interés solo lo conocen los corazones privilegiados. por Dios.

La exaltacion al trono de Cárlos IV fué celebrada con una ostentacion digna de los reyes de España, de la aristocracia, y del pueblo castellano. La música tuvo una parte muy activa en todas las fiestas que se celebraron, tanto en las iglesias como en los teatros, tanto en las danzas públicas como en los cantares del pueblo, y en todo lo que tendia á animar el júbilo general de tan fausto acontecimiento.

Los espectáculos drámaticos y líricos españoles y extranjeros, volvieron á recobrar nueva vida, continuando la preferencia de la aristocracia á la música italiana, y por consiguiente adelantando muy poco la española en las funciones teatrales. Sin embargo, alentados muchos de nuestros compositores por la aficion del nuevo monarca á la música, volvieron á emprender el trabajo de crear la ópera española: unos tomando por tipo nuestras antiguas zarzuelas, y otros queriendo seguir la senda trazada por los italianos.

Para el mejor éxito de tan patriótico pensamiento, escribió D. Leandro Fernandez de Moratin una zarzuela, que puso en música el maestro y organista de la real capilla de S. M. D. José Lidon, titulada *El baron de Illescas*, que mas tarde su autor convirtió en comedia; y otra ópera española nominada *La conquista del Perú*, puesta en música por el maestro D. Miguel Lopez Remacha. Tantos afanes y desvelos, no sirvieron sino para patentizar un nuevo desengaño, pues no solo las composiciones españolas se recibieron con indiferencia por la elevada clase de la sociedad, sino que aun los sobresalientes cantores españoles fueron postergados á los extranjeros, por exigirlo así la moda, como lo manifiesta el *Diario de las musas*, perió-

dico que se publicaba en Madrid (1), en el soneto siguiente.

Al reconocido y poco celebrado mérito de la Lorenza Correa.

Elogios mil á la Oitrabeli dieron,
del gran Musqueti el mérito ensalzaron,
vino la Gali, todos se pasmaron;
mérito tuvo, el mérito aplaudieron.
Los Tenores y Bufos dignos fueron
del aplauso comun que disfrutaron:
primor y gracia en la Benini hallaron,
y á su gracia y primor justicia hicieron.
Pues si primores, gracias, atractivos,
destreza, y clara voz con dulce encanto
recopilados vemos en tí sola,
¿Por qué razon, Lorenza, ó qué motivos,
cuando á todos igualas en tu canto,
callan de tí? porque éres española.

No fueron ya bastantes los excesivos gastos que para el mayòr lucimiento de la ópera italiana se habian hecho en el teatro de los *Caños del Peral*, con menoscabo de los espectáculos dramáticos y líricos nacionales; sino que se contrató por una crecidísima suma á la cantante Luisa Ferreira, conocida por la Todi (2), para que diese en el ante dicho teatro doce representaciones.

Esta cantante, cuya celebridad era europea, y cuya adquisicion se disputaban los principales teatros de Europa con ofrecimientos exorbitantes, se decidió venir á España, porque la empresa del teatro de los *Caños* sobrepujó en su ajuste á todas las demas.

Hízose saber al público de Madrid oficialmente la llegada de tan celebrada cantante, y que deseando el rey que el

(1) Número perteneciente al 25 de enero de 1791.

(2) El nombre de Todi lo tomó esta cantante de su maestro Francisco Todi, como una prueba de gratitud á su esmerada enseñanza. Esta cantante nació en un pueblo de Portugal en las inmediaciones de Oporto.

público disfrutase de las doce funciones contratadas sin un excesivo gravámen en el precio de las localidades, solo se aumentára el doble de lo pagado comunmente en los palcos, lunetas y demas asientos fijos : y el 25 de agosto del año de 1792, en celebridad del dia de la reina, hizo su primera salida la Todi, en la ópera titulada : *Dido abandonatta,* cuya obra repitió en todas las representaciones para que fué ajustada.

Aun no finalizado el ajuste de la Todi, la empresa contrató otra cantante no menos célebre, llamada Brígida Giorgi Banti, sin duda alguna con el objeto de despertar la rivalidad entre ambas, aumentar el interés en las funciones, y por consiguiente las entradas del coliseo, que hasta entonces no cubrian ni con mucho los excesivos gastos que se hacian, por no asistir con frecuencia la masa del público que dá vida y animacion á toda clase de espectáculos.

La Cenobia de Palmira, fué la ópera elegida por la Banti para su estreno, y en ella produjo tan grande entusiasmo, que la Todi nuevamente ajustada, y envidiosa del triunfo de su rival, se presentó en escena á los pocos dias con la ópera de *Alejandro en Indias,* en la que alcanzó una ovacion completa, que al poco tiempo fué tambien oscurecida por la Banti en *la Venganza de Nino.*

Esta animacion y esta rivalidad, produjeron, como era consiguiente, la division del escaso público asistente, en dos partidos, capitaneados por dos personajes poderosos de la corte en belleza y elevada alcurnia. El partido de la Todi lo dirigia la duquesa de Osuna, y el de la Banti la de Alba, prodigando á porfía á sus respectivos ídolos tan grandes y magníficos regalos, que aun hoy dia, segun la opinion del señor Diana (1), se hallan atrasadas muchas de

(1) Memoria del Teatro Real de Madrid

las casas mas fuertes de España entonces, por los excesos de tan doloroso fanatismo.

Mientras esto sucedia con el espectáculo extranjero, el teatro nacional era sostenido por el pueblo y la clase media, como su mas predilecta diversion. En las tertulias, en los saraos, por las calles y las plazas, se cantaban los polos, seguidillas, y trozos de los *oratorios sacros* que se ejecutaban en los teatros de la Cruz y Príncipe, y muchas otras composiciones particulares del mismo género (1).

Los despilfarros y locuras que tuvieron lugar durante la permanencia en Madrid de las dos cantantes rivales, Todi y Banti, tuvieron fin al terminar ambos contratos, y el teatro de los *Caños del Peral* sucumbió por sus muchas pérdidas; el entusiasmo á la música italiana se enfrió con sus excesivos gastos; y las modestas zarzuelas y sencillas tonadillas de Don Gerónimo de la Torre, Bayo, Don Juan del Moral, Don Juan Hidalgo, y Don Blas de la Serna, sostenidas por el público en general, volvieron á ser el recreo de toda la corte, distrayendo tambien á la aristocracia, que á falta, tal vez, de su diversion favorita, se contentaba con los espectáculos nacionales, y formando parte de la tertulia de la celebrada María del Rosario, conocida por la *Tirana*, en donde se veian grandes de España, embajadores y ministros.

Entre los compositores lírico-dramáticos que obtuvieron mejor fortuna en sus obras, se hallaban Don Francisco

(1) En los diarios de Madrid de aquella época se leen los anuncios de la música que se vendia, y casi toda era española, como lo prueba el siguiente del dia 22 de setiembre de 1792.—» *Música*. Tirana del Globo, de diferente autor que la anterior á 5 reales. Coleccion quinta de seis boleras diferentes de las anteriores á 9 reales. Se hallarán con las coléeciones primêras, el duo de clave con flauta y violin, los dos duos de flautas ó violines, varios minuetes, contradanzas, marchas y pastorelas para claves flauta, y violines, y algunas otras tiranas y seguidillas de teatro, sinfonías y trios, y algunas obras de capilla, en las librerías de Escribano, calle de Carretas, y de Fernandez frente á las gradas de San Felipe. Se reciben recados para lecciones de clavo, flauta y violin.

Pareja y Don Blas de la Serna, maestro de música entonces del teatro de la Cruz.

Este distinguido y popular compositor, escribió la ópera española *La Gitanilla por amor*, que alcanzó un brillante éxito, y la Lorenza Correa un completo triunfo. De dicho autor aun se oyen con gusto muchas de sus tonadillas, y sus sencillos cantos se conservan por tradicion en todas las clases de la sociedad, como son la tirana del *Trípili*, que se canta en la tonadilla de los *Maestros de la Raboso*, las seguidillas del *Triunfo de las mujeres*, y otros muchos trozos á cual mas originales y bellos.

Las tonadillas y zarzuelas, tanto de Pareja y la Serna, como de otros compositores, fueron logrando mayores triunfos á medida que se iban oyendo ejecutadas por unos cantores como las dos hermanas Correas y las Morenos, Manuel García, y Acuña, que á mas de saber interpretar los pensamientos de los autores, realzaban sus bellezas con la excelencia de sus voces y la inspiracion de sus genios.

Por los años de 1797 abrió sus puertas el teatro de los *Caños del Peral* á la tragedia española alternada con la ópera italiana; pero fueron tantos los enemigos que tuvo dicho coliseo en esta época, que á pesar de los bandos municipales para conservar el órden en las funciones, y de haberse formado un partido denominado de los *Panduros*, para defenderlo; no pudo conseguir atraer el público á sus espectáculos, y que en estos hubiese el órden y compostura necesarios.

Tan deplorable estado fué debido á las malas compañías de ópera, y á la popularidad que habian logrado alcanzar las funciones lírico-dramáticas españolas de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

El éxito de estas funciones debió ser el verdadero cimiento de nuestro moderno teatro lírico, si conforme te-

níamos cantores, hubiesen tenido union los maestros compositores, poetas y literatos, formando entre todos un buen plan apoyado por el gobierno, y llevado á efecto por las empresas, hasta su completa perfeccion.

Hubo, sin embargo, un distinguido compositor que quiso llevar á cabo tan gran pensamiento por la verdadera senda de seguros adelantos, en compañía de D. Estéban Cristiani, que aunque italiano de nacimiento, hacia muchos años se hallaba avecindado en Madrid; pero dicho compositor, que lo era D. Francisco Antonio Gutierrez, capellan de S. M. y maestro de capilla del real convento de la Encarnacion, tuvo que ceder el puesto á la intriga y atrevida ignorancia de D. Francisco Bidangos, tenor de dicha capilla. Este habiendo hecho oir una opereta de su composicion, titulada la *Isabela,* formada de retazos de óperas italianas mal zurcidos y peor combinados, y por consiguiente sin ideas propias ni fundamento alguno para la creacion del drama lírico nacional, tuvo, con el buen éxito de semejante obra, y su entremetido genio, el suficiente apoyo para que le cediesen el teatro de los *Caños*, con el fin de establecer en él la ópera española.

Como dicho Bidangos no tenia los mayores conocimientos en el contrapunto y composicion, ni el talento necesario para llevar adelante tan ardua empresa, se unió al primer violin de baile, llamado Ronzi, hijo del bailarin Gaspar Ronzi, que se hallaba en la compañía que con la de ópera italiana alternaba en el teatro de los *Caños*, el año de 1787. Dicho violinista Ronzi, presentó ante el público sus dos primeras obras, que fueron dos oratorios sacros compuestos de retazos de óperas italianas, ambos aplaudidos, mas que por su mérito, por la buena ejecucion de los cantantes españoles.

Tan lisonjero éxito, aunque efímero, hizo aumentar en

Bidangos y Ronzi, no el entusiasmo artístico, ni el buen nombre de la nacion, sino la avaricia de especuladores. Sin contar para nada con los buenos maestros y cantantes españoles, mandaron contratar en Italia un compositor con el objeto de que escribiese óperas españolas, y ajustaron una nueva compañía de cantores principiantes, en la que solo habia el bajo D. José Torrellas, distinguido profesor, que despues pasó á la capilla de la catedral de Córdoba, y mas tarde á la real de S. M. en donde aun tuvimos el gusto de escuchar su hermosa voz por los años de 1833 y 34.

El maestro que Ronzi y Bidangos habian mandado contratar en Italia, no vino, y sin obras nuevas que ejecutar á la apertura de la temporada cómica, vuélvese á reproducir la *Isabela*: mas como su mérito era escaso, y el éxito anteriormente conseguido se debió á la ejecucion de los cantantes, no siendo ésta tan afortunada esta vez, mereció el desagrado del público.

En tan apurada situacion, los dos concesionarios antedichos, mandan traducir al idioma castellano las mejores obras de autores extranjeros; y peor interpretadas que traducidas, son reprobadas tambien, volviendo el público á desamparar el teatro de los *Caños del Peral*, dando su predileccion á los de la Cruz y Príncipe, en donde la Lorenza Correa y Manuel García, entusiasmaban á los espectadores con producciones puramente españolas.

Otra ocasion propicia para nuestra música lírico-dramática, desaprovechada por nuestros compositores y poetas, y vuelta á recoger por el especulador italiano Ronzi.

En efecto, conociendo este violinista la nulidad de Bidangos y el golpe en vago que habia dado uniéndose á él, pidió al gobierno de S. M. el teatro de los *Caños*, como único empresario; obligándose á presentar los mejores cantantes nacionales que hubiese, y á ejecutar las mas sobre-

salientes producciones españolas. El gobierno no solo accede á esta peticion, sino que por una real órden fechada en Marzo de 1801, se prohibe la admision de cantantes extranjeros en los teatros, y se le dá á Ronzi en arriendo, á mas del teatro de los *Caños*, los de la *Cruz* y el *Príncipe*, haciendo al violinista italiano, único y exclusivo director del gusto lírico-dramático de la corte.

Bajo la nueva direccion, quedan los teatros de la Cruz y Príncipe para compañías de verso, y el de los Caños del Peral elegido únicamente para la música, trasladándose á él los populares cantantes que en los otros trabajaban.

Los compositores españoles que vieron en esta concesion un tiro casi directo al pensamiento de la ópera nacional, por ser Ronzi enemigo encubierto de ella y no muy afecto á ellos, abandonaron del todo la música teatral, hasta los que se habian hecho populares en este género.

Ábrese de nuevo el teatro de los Caños con buenos cantantes, pero con obras extranjeras aderezadas con palabras castellanas, ó con argumentos traducidos puestos en música, de varios autores, por el italiano Ronzi; y no encontrando el público recreo en las nuevas producciones líricas, deja á sus predilectos cantantes, y se decide por las funciones dramáticas de los otros teatros.

Viene de Italia el maestro D. Francisco Federici, llamado por Ronzi para escribir óperas españolas; y si bien la primera produccion que puso en escena no disgustó, tambien los resultados fueron poco satisfactorios para la empresa.

En este estado se hallaban los teatros de Madrid, cuando tuvo lugar el incendio ocurrido en el del Príncipe, y la maledicencia de muchos descontentos que habia hecho la conducta de Ronzi, señaló á este como autor de tal desgracia, apoyándose en el odio que dicho empresario tenia á

los espectáculos dramáticos. No creemos que semejante atentado fuese cometido con premeditacion, pero lo cierto es, que el gobierno separó á Ronzi de las empresas teatrales, y no volvió á figurar mas en la corte.

La existencia de los teatros en esta época era muy precaria, y Manuel García abandonó la corte marchando á Málaga, en cuya ciudad fué recibido con entusiasmo: haciendo oir en aquel teatro varias de sus composiciones, entre las cuales sobresalió su primera ópera titulada: *El Preso,* sacado su argumento de la pieza francesa *Le Prisionner á la Resemblance.*

Para ocupar el gran vacío que dejára Manuel García en la corte, se hizo venir de Cádiz á Bernardo Gil, quien sobresaliendo igualmente en el canto que en la declamacion, la mesa censoria le colocó en el teatro del Príncipe para desempeñar á un tiempo las partes de galan de verso y música, en las que fué muy aplaudido (1).

Declárase en Málaga la fiebre amarilla y deja García dicha ciudad volviendo á la corte con contentamiento de los aficionados á la música. Bajo su direccion y la del célebre Maiquez, se organizan dos compañías, una de verso y otra de canto para los años del Peral, y vuelve á renacer en el público la esperanza de ver planteados cual debieran sus espectáculos predilectos.

En efecto, Manuel García empieza á hacer oir sus producciones lírico-dramáticas, entusiasmando al público

(1) Bernardo Gil, nació en la Granja y murió en la corte, á la edad de sesenta años, en 1832. En las piezas que mas se distinguió este cantante fueron en el *Delirio*, *Adolfo y Clara*, *El Preso*, *El Califa*, *Iocondo* y otras. Despues de haber cantado en la corte un año, marchó á Paris é Italia y volvió á Madrid en 1814 donde continuó trabajando con aplauso hasta el año de 1820 que tuvo que jubilarse por su falta de salud. Sus grandes conocimientos en la direccion de escena, le valieron el quedespues de jubilado, le eligiesen sus compañeros director ó autor de las compañías que funcionaban en los teatros de la Cruz y Príncipe, hasta un año antes de su muerte.

tanto por la originalidad y gusto de ellas, como por lo bien ejecutadas y puestas en escena. *El Criado fingido, El Farfulla,* poesía de D. Ramon de la Cruz; *El Tio y la Tia, Quien porfia mucho alcanza, El cautiverio aparente, El reloj de madera, El hablador, Los ripios del maestro Adam, Florinda,* y *El poeta calculista,* poesía de D. Diego del Castillo, fueron obras que alcanzaron una popularidad extraordinaria, recorriendo la mayor parte de los teatros de España con un éxito brillante, por sus melodías distintas en un todo de las italianas, alemanas y francesas. Muchas de ellas son todavía populares y se escuchan con un marcado placer, entre las que citaremos, la cancion del *Caballo,* y el *Polo,* cuya letra empieza:

Yo que soy contrabandista
y campo por mis respetos,
á todos los desafio
y á ninguno tengo miedo. etc.

Manuel García era el hombre iniciado para fundar sólidamente nuestro teatro lírico nacional, tanto por la inspiracion de sus cantos, como por la ejecucion de ellos, la popularidad alcanzada con su mérito, y entender el gusto del público y los negocios teatrales. Pero los acontecimientos políticos nos arrebataron tan sobresaliente ingenio, como nos arrebataron la calma y bien estar de las familias.

Lorenza Correa marchó á Italia, como antes lo habian efectuado las Morenos ; y García salió para Paris en cuya capital se dió á conocer con un feliz éxito, el dia 11 de febrero de 1808, con la ópera del maestro Paer, titulada: *La Griselda.*

El tenor español García ha sido el genio mas privilegiado que hasta el presente han conocido los teatros de Europa. Su escuela de canto ha perfeccionado la italiana

y francesa: sus composiciones han generalizado y hecho conocer el gusto de las melodías españolas: su voz ha sublimado los cantos de los mas sobresalientes compositores estrangeros, y á su talento se le debe gran parte de la gloriosa corona que ciñe el inmortal y sublime Cisne de Pesaro, Joaquin Rossini.

Para su beneficio puso García en escena en el teatro italiano de Paris el dia 15 de mayo de 1809, su obra nominada *El poeta calculista*: arrancando entusiastas aplausos de la numerosa y escogida concurrencia que llenaba el teatro en las muchas y consecutivas noches que se ejecutó, y haciéndole repetir en todas ellas tres ó cuatro piezas de las siete que componen dicha produccion española. De Francia, pasó García á Italia en 1811, y fué aplaudido con entusiasmo en Turin, Nápoles y Roma, mereciendo ser nombrado académico filarmónico de Bolonia y primer tenor de la cámara y capilla de Murat. En 1812 se representó con feliz éxito en el teatro de San Cárlos de Nápoles su ópera en dos actos *Il Califa de bagdad*. En 1816 escribió Rossini en dicha capital para los dos genios españoles, Isabel Colbran y Manuel García, el *Otello*, como en 1814 habia escrito para la distinguida española Lorenza Correa, el *Aureliano en Palmira*. Para García compuso el mismo maestro, el *Barbero de Sevilla*, en cuya obra intercaló por final, una melodia del célebre tenor español, como hizo Rubini en París, y en la misma ópera el año de 1831, con la cancion *Se il mio nome saper voy bramate*, composicion de García, que en nada desmerece de las demás piezas que componen tan popular é inspirada partitura. A fines del año de 1816, volvió García al teatro italiano de París, presentándose de nuevo ante el público con la ópera *El Matrimonio secreto*, cautivándose las simpatías de los exigentes parisienses, con su genio y su talento sin rival en la

ejecución de todos los papeles confiados á su cuidado; cuyo desempeño, era siempre el de la perfeccion, sin haber hecho nunca variar á ningun compositor, la mas pequeña frase en las obras que para él se escribieron.

Un año pasó en Lóndres cantando en compañía de la Fodór, y causando el mismo entusiasmo que en París: volviendo á esta capital despues, para ser el primero en hacer oir la inspirada música de Rossini, desconocida hasta entonces del público parisiense.

La época mas brillante de García fué desde 1818 á 1824, cuyo tiempo pasó en París sin conocer rival como cantante; haciéndose aplaudir como compositor, en las óperas francesas é italianas de su composicion tituladas: *La mort du Tasse y Florestan*, *La Menniere*, *é Il Fazzoleto*; siendo el mas sobresaliente maestro de canto de la corte de Francia, entre cuyos discipulos se cuentan su hijo Manuel, María conocida por la Malibran, y Paulina, la condesa de Merlin, la señorita Favelli, la Merie-Lalande y Adolfo Nourit; y mereciendo se le nombrase primer tenor de la cámara y capilla de S. M. el rey de los franceses.

Establecido García en Lóndres por haber sido ajustado para aquel teatro en 1824, creó una academia de canto á la que asistieron en algunas ocasiones, segun Fetis, mas de ochenta discípulos: acabando sus estudios en este centro musical su hija Maria, la cual hizo su estreno en 1825 con el papel de Rosina en el *Barbero de Sevilla*, nivelándose en su primera representacion á las cantantes mas sobresalientes de su tiempo.

Despues de haber pasado Manuel García algunos años en Nueva York y Méjico, en donde fué á la vez empresario, compositor, director de orquesta, cantor, maestro de coros, y aun maquinista, volvió otra vez á París lleno de achaques por sus continuos trabajos, y pobre por haber

sido robado á su regreso de América: encontrando en la capital de Francia la proteccion y amparo que da la ilustracion al genio, hasta su muerte acaecida el 9 de junio de 1832, á los 57 años de edad. Al entierro de García asistieron todos los profesores distinguidos de París, y muchas personas notables en los varios ramos del saber humano; y aunque se nos tache de pesados, vamos á reproducir con gusto una correspondencia de un testigo ocular de esta so-solemnidad religiosa, para pagar un tributo de admiracion al sublime artista, y un recuerdo de entusiasmo al genio español, ya que su patria lo condenó al ostracismo, encumbrando á medianías estrañas. Dice así la correspondencia:

«El dia 9 de junio último falleció en Paris de una enfermedad tan desconocida por sus primeros síntomas, como ejecutiva por sus progresos, el célebre español Manuel García, tan sobresaliente actor y cantante, como eminente compositor y músico. No parece sino que las mayores notabilidades de Paris se han emplazado para abandonar este suelo emporio de la civilizacion, y en muy corto periodo se han reunido en el sepulcro muchos de los hombres mas famosos de la culta Europa. Pero si Lamarque y Persier solo han provocado el llanto interesado de sus bandos respectivos, Couvier y García, mas afortunados por ser menos hostiles, han excitado el sentimiento de todos los partidos, ventaja que siempre tendrán las ciencias y las artes sobre los colores políticos y las disensiones civiles. García que comenzó su carrera por *seise* de la catedral de Sevilla, ha visitado mucha parte de Europa y América, admirando siempre por sus talentos siempre nuevos, y por sus facultades artísticas, que no han desmayado ni un punto en su dilatada carrera. Lo mas distinguido de Paris asistió al funeral, pronunciándose sobre la tumba algunas palabras de dolor y despedida. Han sido muy notables los discursos pronunciados por los señores Castil-Blaze, Fetis, Troupenas y un amigo del hijo de García, cuyo nombre no descubren los periódicos. La obra que escribia sobre el canto, y que tantos afanes y estudios le habia costado, no quedará sin provecho para el arte puesto que su hijo Manuel, digno discípulo y heredero de los talentos del padre, toma á su cargo el no de fecundar al mundo de joya tan preciosa. Cuantos hijos ha tenido García han sobresalido siempre por algun talento escénico, y una niña que ha dejado, ya iniciada en los encantos de la música, promete hacer sentir en Europa los mágicos acentos de la Malibran su hermana. García ha sido universal en su arte, y tan superior se mostraba haciendo sentir los altos pensamientos de Mozart,

como los dulces, fáciles y melodiosos sones de la Andalucía su pais natal: cuando se publique su obra sobre el canto, su memoria, ya que no su frente, se adornará con una triple corona.

«He aquí el discurso mas notable pronunciado sobre el sepulcro, y hecho por Mr. M. P. R., intimo amigo del hijo de Manuel García.—Señores: Honrado con la amistad de Manuel García, é intimamente unido desde la infancia con el hijo de este artista célebre, á quien una tan cruel y prematura muerte acaba de arrebatar al arte y á la amistad, es para mí un deber venir en nombre de este hijo ausente á dirigir el último adios á aquel que fué á la vez objeto de su cariño y de su respeto. Al talento de cantor dramático y de compositor, unia García otro no menos brillante ni menos elevado y en el que no tenia rival, el de profesor. Mientras que nosotros ofrecemos aquí un triste obsequio á sus mortales despojos, sus discípulos llevan aun la gloria de su nombre á los lugares en que ha dejado tan duraderos recuerdos de sus triunfos. Mas feliz que sus émulos, gozará de una doble celebridad como artista; los discípulos que ha formado, aquellos que saldrán de la escuela, cuyos firmes y duraderos cimientos ha puesto, harán aplaudir por largos años el nombre de García en toda la Europa música. Jóven aun García gozaba ya de un nombre célebre, y sin haber tenido jamás maestro, alcanzaba un distinguido rango entre los tenores mas hábiles. Músico perfecto, dotado de una voz fácil y penetrante, era un cantor solo de instinto. En esta época de su vida fué cuando vino por la vez primera á Paris, y aun recuerdan los aficionados con cuanta gracia y encanta ejecutaba el Paulino del *Matrimonio Secreto*. Para cualquiera otro, esto hubiera sido la perfeccion; para García no fué mas que el primer paso en la carrera. Los italianos habian ya aplaudido con entusiasmo su talento cantante, y lo habian colocado en el rango de los mas distinguidos, cuando tuvo la suerte de conocer al célebre Anzani, el García del siglo pasado. Anzani, uno de los últimos vástagos de aquella famosa escuela que arrojó tan gran resplandor en los siglos XVII y XVIII; Anzani, cuya vecindad demasiado peligrosa temian los famosos sopránoa, se aficionó á García y le inició en los secretos del método que habia hecho por tanto tiempo la gloria de la Italia. A vosotros consta como aprovechó García estos preciosos consejos; vosotros lo habeis admirado en los mas bellos dias de su carrera dramática; vosotros sabeis á qué grado de perfeccion se elevó; pero vosotros no habeis podido, como aquellos que lo han tratado con intimidad, ver con que ímprobo ardor empleó todo el vigor de su talento en el adelanto de un arte que hacia su felicidad como habia hecho su gloria. Todos sus discípulos fueron sus amigos; vosotros conoceis sus nombres, que ocupan un lugar entre los de los mas distinguidos. Nápoles, Paris, Milan, Lóndres, Génova y Madrid los aplauden diariamente: Manuel García, heredero del nombre y del talento de su padre, seguirá dignamente su brillante carrera. La escuela no degenerará en sus manos.

»García, aunque natural de España, amaba apasionadamente la

Francia: y al concluir su carrera dramática, en ella fué donde quiso fijarse, y por la sola influencia de su fama y de sus trabajos consiguió hacer de Paris la metrópoli del arte de cantar. Bien distante del mezquino egoismo de los viejos maestros de Italia, la única preocupacion de este grande artista era la de hacer accesibles á todos los amigos del arte, los tesoros que habia amontonado su larga experiencia. Se ocupó toda su vida en formar un gran tratado acerca del arte de cantar; pero era tal su severidad para consigo mismo que le hemos visto en sus últimos años rehacer por dos ó tres veces su inmenso trabajo. El fruto de tantas vigilias no se verá perdido; el mas digno, el mas duradero monumento que puede su hijo levantar á su memoria es la publicacion de esta obra maestra (1). García ha dejado aun otra obra por concluir, la educacion de una niña, cuya rara y precoz inteligencia se complacia en desarrollar, y á la que anunciaba el mas brillante porvenir, creyéndola ya émula digna de su ilustre hija la primera cantatriz de nuestro tiempo. Los amigos del arte, los amigos del artista podrán al menos consolarse con la idea de que García no ha muerto absolutamente (2).»

La capital de Francia ha rendido siempre un justo tributo de admiracion y respeto á la memoria del ilustre artista español Manuel García, admirando sus obras y colocando su nombre en la sala del teatro italiano, en medio de los mas esclarecidos genios de la música. En cambio, en España ha permanecido por mucho tiempo relegado al olvido, y olvidadas sus obras; y habiéndose construido muchos y buenos teatros, en nuestros dias, en ninguno de

(1) Esta obra ha sido publicada en París hace pocos años bajo el título de *Escuela de García*, por su hijo Manuel. Al año siguiente de su publicacion, fué traducida al italiano por Alberto Mazzucato, maestro de canto del conservatorio de Milan, é impresa en el gran establecimiento de Juan Ricordi. Sin ninguna duda, la gran obra de García es la primera escuela de canto que hasta el dia se ha publicado.

(2) Las obras que Manuel García dejó escritas á mas de las referidas son: *La buona Famiglia*, ópera en un acto con letra de García; *La gioventú d' Enrico V*, en dos actos: *Il Lupo d' Ostende*, en dos actos; *Y banditi*, en dos actos; *Le tre sultane*, en dos actos; *Astuzia é prudenza*, en un acto, ejecutada en Lóndres; *Los dos maridos solteros*, en dos actos; *Don Quijote*, en dos actos; *Una hora de matrimonio*, en un acto, ejecutada en Méjico; *L' isola desabitata*, ópera de salon con acompañamiento de piano; *Jophones*, ópera francesa; *Zaira y Azor*, en dos actos; *Un advertimento ai gelosi*, ópera de salon; *Jaira*, ópera española en dos actos; *I tre gobbi*, ópera de salon; *El zapatero de Bagdad*, en dos actos; *Le cinesi*, ó *Il finto svedo*, óperas de salon con acompañamiento de piano; y una gran coleccion de canciones españolas, de las que algun compositor moderno español se ha aprovechado, cambiándoles la letra y título.

ellos, esceptuando el de la *Zarzuela* de Madrid, se halla esculpido el nombre de Manuel García, siendo así que se leen otros estranjeros!!

Los comentarios son inútiles, cuando tanto dicen los hechos.

Los teatros de provincia, en la época que vamos historiando, arrastraban una vida miserable perseguidos aun por el fanatismo religioso, y desacreditados por las malas compañías que en ellos funcionaban; esceptuandó el de Barcelona, en donde tanta aficion ha habido siempre á la música y la declamacion, y tan buenas compañías de uno y otro género han trabajado constantemente.

Para dar una idea de esta verdad, copiaremos las listas de las compañías española é italiana que en el año de 1794 funcionaban en el teatro de Santa Cruz, dirigida la primera por Francisco Baus, y la segunda por el compositor y empresario don Antonio Tozzi, director que fué de la compañía italiana de los sitios reales en tiempo de Cárlos III.—Actrices de verso: Francisca Laborda, María del Amparo Morales, Manuela Pacheco, con obligacion de cantar, Isabel Calvillo, Manuela Morales, graciosa de canto; Tadea Sanchez, cantora; Petra Fernandez, cantora; Josefa Calvillo y Manuela Martinez. Actores: Josef Ordoñez, Fernando Castro, Manuel García, José Fondevila, con obligacion de cantar, Francisco de Paz, Justo German de Paz, Joaquin Alcaraz, Miguel Negre, Patricio Romero, Josef Morales, cántor gracioso y figuron; Dionisio Ibañez, gracioso y cantor; Francisco Sanchez, Andrés Cortinas, galan de música, y Tomás Presas, músico.—Compañía de canto italiano: Primera bufa absoluta, Ursula Fabrizzi; segunda bufa, María Palmieri Panizza; tercera bufa, Antonia Mey. Primer ténor absoluto, Pompiglio Panizza. Otro tenor primero, Pedro Brugazzi. Primer bufo absoluto, Cayeta-

no Neri. Otro primer bufo, Tomás Marqui. Apuntador y copista, Angel Valli. Maestro y compositor, Antonio Tozzi.

Por los datos que á la vista tenemos, las compañías de ópera italiana, hasta en el mismo Barcelona, entusiasta de esta clase de espectáculos, eran pospuestas del público en general, á nuestras compañías de canto y verso español; trabajando aquellas con escasa concurrencia, y estas con mucha, para aquel tiempo, segun se desprende por los resultados de las entradas que hemos tenido la curiosidad de estractar de los *Diarios* antiguos de Barcelona. Treinta y una representacion de cada compañía en los meses de noviembre y diciembre de 1793, y parte de enero del 94, nos han dado por resultado: que la compañía española en 31 representacion, produjo 49,538 rs. vn., siendo la menor entrada de 728 rs. y la mayor de 4,434; y la italiana en el mismo número de funciones, la de 26,642 rs., siendo la menor entrada de 304 rs. y la mayor de 1,870, que fué la del estreno de una ópera nueva compuesta por el director de la compañía, titulada: *Los Mancebos saboyardos*, pues la mayor de las anteriores, solo subió á 1,324 rs.

Para darle en Barcelona la preferencia á la compañía española por ser la mas considerada, habia la costumbre en algunos dias, de que la italiana funcionase por la tarde y la española por la noche: como se vé, por ejemplo, en el anuncio de la funcion del sabado 1.° de marzo de 1794, en que á las 5 de la tarde se ejecutaba la ópera italiana *La dama caprichosa*; y á las 8 de la noche, la comedia: *Saber premiar la inocencia y castigar la traicion*; la tonadilla á cuatro: *Los amantes engañados y dos hermanas contrarias*; el sainete: *El matrimonio del muerto*, y el baile: *Los corsarios argelinos y pescadores valientes.*

Con el fin de que tuvieran mas aliciente las óperas italianas, las denominaban zarzuelas, y buscaban los argu-

mentos en nuestros gloriosos hechos históricos: así es, que en unos versos en elogio de la que compuso el maestro Tozzi titulada: *El amor á la patria ó Córdoba librada de los moros*, se lee en el *Diario de avisos de Barcelona* del 6 de febrero de 1795 lo siguiente:

Chiari, clarísimo poeta,
Compuso en zarzuela hermosa,
El bello amor de la patria,
Que echó á los moros de Córdoba.
Apolo al oir el metro
Y su tan selecta prosa,
Dijo y mandó, que en sublime
Música se nos componga, etc.

Véase, pues, como nuestra poca proteccion y nuestra mucha incuria, han sido la única causa de que se haya aclimatado la ópera italiana en España, con abandono completo de la nacional; pues tanto por nuestra música y nuestra lengua, como por los argumentos sacados de hechos gloriosos, nada tenemos que envidiar á ninguna nacion estranjera, sino la nacionalidad de que están poseidas.

CAPITULO XXX.

Cámara de música de Carlos IV.—Disensiones entre los profesores de la cámara y capilla de S. M.—Concédeseles á los profesores de la real capilla el uso de uniforme bordado.—Union de las dos corporaciones.—Fundacion de la concordia funeral de la real capilla.—Entra en el magisterio de dicha capilla don José Lidon.—Estado de la escuela de música del colegio de niños cantores de la capilla de S. M.—Don Jaime Valius y Vila, y sus obras.—Don Manuel José Doyagüe, y sus obras.—Varios maestros y organistas españoles que sobresalieron.—Refutacion de algunas opiniones escritas por don Santiago Masarnau en el *Artista*.—Influencia de la música en los españoles.—Don Indalecio Soriano Fuertes.—Don José Sobejano.

Amante de la música el rey Carlos IV, su cámara real era el centro de los mas sobresalientes profesores de aquella época, tanto españoles como estranjeros. En ella lucian su habilidad y talentos, los compositores, cantantes é instrumentistas, Lidon, Espinosa, Oliver, Perez Caballero, Rosquellas, Iznar, Carril, don Cayetano y don Francisco Brunetti, Bocherini, Vaccari, Manfredi, y Boucher. Mas por un lado las rivalidades de artistas llevadas hasta un estremo poco conveniente, y por otro las intrigas cortesanas que se introdujeron en dichas academias, unidas á la guerra que estalló despues con la Francia, hicieron desaparecer las halagüeñas esperanzas que el arte pudo haber concebido para su encumbramiento y desarrollo.

No nos parece oportuno relatar ni comentar la *memoria* que escribió Alejandro Boucher, primer violin de cámara y maestro de S. M. Carlos IV, por motivos que no son de este lugar: baste saber, que Boucher no era español,

que debió toda su fortuna á nuestros monarcas, y que no se acordó mucho de ello en su memoria (1).

Como todos los honores y distinciones se los llevaban los profesores de Cámara, los de la capilla real se creyeron postergados y rebajados, é hicieron una esposicion á S. M. pidiendo el uso de uniforme bordado como lo tenian aquellos, siendo así que todos pertenecian al servicio de la real casa. La iniciativa de este pensamiento fué tomada por don Juan Colbran, violin de dicha real capilla y padre de la Isabel Colbran, célebre cantora despues, y esposa del maestro Joaquin Rossini; y aunque hubo una fuerte oposicion por parte de los profesores de Cámara, entre los que sobresalian los dos hermanos Brunetti y don Manuel Espinosa, pretestando que no era justo se igualasen los de la capilla á los de la Cámara, sin embargo, con el apoyo del príncipe de Parma y príncipe de la Paz, lograron los de la capilla que S. M. les concediese lo solicitado.

Habiendo en la capilla profesores que pertenecian á la Cámara, estos por espíritu de la corporacion mas distinguida del monarca, se opusieron á firmar la esposicion antedicha, y por consiguiente á sufragar los gastos de la Comision que para el mejor buen éxito de lo pedido marchó al real sitio del Escorial, compuesta de los profesores don Juan Colbran, don Ramon Pauladarias, y don Rafael Monreal.

Tampoco quisieron asentir con lo solicitado los profe·

(1) Alejandro Boucher, llamádose por él mismo *Alexandre des violons*, vive aun y habita en un pueblo de los alrededores de Paris. Este hombre original, ha escrito é inventado muchas fábulas que no citamos por ser ajenas de nuestra obra; pero sí lo haremos de una, para que por esta pueda colegirse la magnitud de las demás. Alejandro Boucher asegura ser el autor de la *Marsseillese*, himno patriótico francés atribuido á Gretry, y que dicho célebre compositor desmintiendo estas voces en sus *Memoires ou essais sur la musique*, dice; que la letra y música de dicho himno fueron compuestas por Mr. Rouget de Lille, y que lo único que él hizo cuando el autor se lo remitió á París desde Strasburgo, fué sacar varias copias y distribuirlas.—A la muerte de Fernando VII, Boucher todavía se hallaba en Madrid, donde le conocimos, y aunque niños entonces, recordamos muchas de sus escentricidades ridículas, como la de colgar en el violin algunas de las condecoraciones que tenia, porque decia que el violin, y no él, las habia ganado.

sores cantores; y así fué, que el real decreto concediendo el uso de uniforme bordado á los profesores de la real capilla, escluia á los de canto, como se infiere por el oficio que el ministerio de Gracia y Justicia pasó al mayordomo mayor de S. M. (1).

Estas rivalidades entre los profesores de cámara y capilla, producidas por el estrangerismo de algunos de los primeros, y el resentimiento de muchos de los segundos, por haber llegado el caso de que á la muerte de Cárlos III ni aun se les incluyó en la testamentaria de dicho soberano, no considerándolos como pertenecientes á la real casa, pudo tener fatales consecuencias, si el tacto esquisito y no comun talento de don José Lidon, don José Teixidor y don Vicente Perez, no hubiesen calmado los ánimos, consiguiendo poco á poco las prerogativas y distinciones iguales para ambas corporaciones.

Entre las que alcanzaron, citarémos la de que habiéndoseles despojado á los profesores seglares de la capilla real, por los PP. Franciscos descalzos del convento de San Pascual, del real sitio de Aranjuez, de la prerogativa que tenian de ir inmediatos á los capellanes de altar y de honor (2),

(1) «Exmo. Sr.—El Rey se ha servido aprobar el dibujo que ha acompañado V. E. en un papel de 25 de este mes para el uniforme de los profesores de música instrumental de la real capilla, cuyo uso tuvo á bien concederles por real órden del 15 del mismo; y de la propia real órden lo participo á V. E. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde á V. E. muchos años. San Lorenzo 28 de diciembre de 1795.—Eugenio de Llaguno.—Exmo. Sr. Mayordomo Mayor.—*Decreto del Mayordomo Mayor de S. M.*—San Lorenzo 30 de diciembre de 1792.—El Mayordomo Mayor.—Pase al intendente contralor general de la real casa, para su cumplimiento en la parte que le toca.»

(2) En la etiqueta de Palacio y en el párrafo que alude á las procesiones en que asisten SS. MM. dice: que las comunidades religiosas vayan delante, y luego el cabildo de curas y beneficiados, y presidiendo en el centro á este, el guion de la real capilla con los cantores y ministriles de ella, los capellanes de honor y predicadores de S. M.—En la constitucion 70, de las mandadas formar en 1627 por el rey Felipe IV, dice: «Mandamos que siempre que se hallare junta nuestra real capilla, haya de preceder y preceda aunque sea á cualquier cabildo, etc.»—En la Constitucion 130 de las que se hicieron el año 1757, se lee: «Ordenamos y mandamos: Que siempre que se hallare junta nuestra real capilla, y comunidad de capellanes de honor con cualquiera cabildo, congregacion, ó comunidad, haya de preceder, y preceda á todos, que así es nuestra real voluntad.»

en las procesiones á que asistian SS. MM., prerogativa que desde el año de 1777 venian reclamando sin poderla lograr; en 1796 la consiguieron, á pesar de tener en contra á don Ignacio Malo, secretario del cardenal patriarca, y á don Ramon Oñate, maestro de ceremonias (1).

Concibieron y llevaron acabo tambien los antedichos tres profesores, el feliz pensamiento de establecer una hermandad ó asociacion, para crear y mantener, á su costa y á la de sus sucesores que quisieran incorporarse á ella, un fondo existente para el pago de sus entierros, en atencion á que muchos empleados de las clases que componian la real capilla no tenian los medios con que costearlos por la cortedad de sus dotaciones. Y reunidos todos los individuos que componian la real capilla en casa del vice-maestro, primer organista don José Lidon, con anuencia y permiso del Cardenal Patriarca, fueron aprobadas por unanimidad las *Constituciones de la Concordia funeral de la real capilla de S. M.*, y aprobadas por el Monarca el 18 de julio de 1797 (2).

(1) «El Sr. Príncipe de la Paz en oficio de 18 del corriente, de órden del Rey me dice lo siguiente: —Emmo. Sr.: Con fecha de ayer me ha remitido el Sr. D. Eugenio de Llaguno un memorial de los músicos seglares de la real capilla, en que con motivo de lo ocurrido en la procesion del Corpus de este año en Aranjuez acerca de si debian ir antes ó despues de la comunidad del real convento de San Pascual, solicita que se les conserve en la posesion de preceder en las procesiones á que asista el Rey, á cualquier cabildo ó comunidad religiosa formando un cuerpo con los músicos eclesiásticos, capellanes de honor y predicadores de S. M.; y el informe de V. Eminencia. De todo he dado cuenta al Rey, y S. M. se ha dignado declarar, que la música de su real capilla debe tener la insinuada preferencia, sin que obste á la posesion, en que hasta ahora ha estado de ella, lo determinado por V. Eminencia en el caso que dió motivo á la citada representacion, respecto de haber sido provisionalmente.—Cuya real órden comunico á V. S. para su inteligencia, y que la tenga presente para gobierno de la real capilla. Y encargo á V. S. que junte los músicos seglares de esta y les haga saber la espresada real resolucion para su satisfaccion. Dios guarde á V. S. muchos años. San Lorenzo 19 de setiembre de 1796.—Antonio Cardenal de Sentmanat Patriarca de las Indias.—Sr. D. José Isasi, Receptor de la real capilla.

(2) La primera constitucion de esta concordia está concebida en los términos siguientes: «Solamente podrá entrar en esta *Concordia* el maestro y vice-maestro de capilla, y los individuos de las clases de capellanes de altar, capellanes de coro, músicos de voz é instrumentistas, que tengan plaza jurada con sueldo en la real capilla.—Luego que algun in-

Para evitar las rivalidades habidas, fueron nombrados muchos de la capilla real, profesores de cámara y viceversa, y de esta determinacion resultó la concordia entre todos, y *Concordia* se le puso á la asociacion de que hemos hecho referencia (1).

Tan feliz union dió por resultado, el que considerados ya los profesores de la capilla de S. M. en el real decreto fecha 30 de mayo de 1798, en que se les pedia un donativo voluntario para sufragar los gastos estraordinarios del estado, *como distinguidos con la confianza de los Reyes por gozar el honor de servir inmediatamente á las personas de SS. MM. y de su real familia con mas proximidad de sus beneficios;* dió por resultado dicho donativo la cantidad de 30,694 reales y 15 maravedises; cantidad algo crecida, si se consideran los sueldos que disfrutaban los profesores, el número de estos, y lo escasas que iban las pagas por el estado de la nacion en dicha época, segun lo manifiesta el suplemento á la Gaceta de Madrid del mártes 19 de junio de 1798.

Jubilado por su avanzada edad el maestro de la real capilla D. Antonio de Ugena el año de 1805, como dejamos ya dicho, entró á ocupar el magisterio y la rectoría del

dividuo de dichas clases jure su plaza, se le hará sabedor de esta Concordia por el secretario, por si quiere presentar memorial para ser admitido; y no ejecutándolo en el término de un año, habrá de pagar en cualquier tiempo que lo solicite, ademas de cuarenta reales de entrada, todas las mesadas, sufragios y desembolsos vencidos desde el cumplimiento de dicho término.—Los individuos actuales de las referidas clases que no han concurrido á la fundacion de esta Concordia, serán admitidos luego que lo soliciten, no estando enfermos al tiempo de su presentacion, y satisfaciendo la misma cantidad de entrada que los fundadores, y las mesadas, sufragios y desembolsos pagados desde la fundacion.—Entregado memorial por el pretendiente al secretario, este le hará presente á la junta particular de gobierno, que desde luego le admitirá en la Concordia, sin tomar informes de su vida y costumbres, por ser suficiente calificacion la gracia dispensada por S. M. á su persona.»

(1) D. Cayetano y D. Francisco Brunetti, D. Manuel Fernando de Espinosa, D. Gaspar Barli, D. Francisco Vaccari, y D. Alejandro Boucher, individuos de la real cámara y tambien de la capilla, escribieron desde Aranjuez adhiriéndose á lo acordado, y deseando pertenecer á la Concordia.

colegio de niños cantores D. José Lidon ; colegio que sostenido por el real patrimonio, pasaba una renta anual de veinte y cuatro mil reales para la manutencion de seis plazas, á mas del edificio y los sueldos de maestros y dependientes ; y por los papeles y efectos de enseñanza que aparecen en el inventario que se hizo el dia 10 de junio del año citado, podrá conocerse el estado en que se hallaba (1).

Mucho mejoró dicho colegio con la entrada de Lidon, conociéndose al poco tiempo, tanto en el órden interior y mejora de libros y muebles, cuanto en el ramo de enseñanza : así como tambien la eleccion de obras para la real capilla, que descuidaba algun tanto su antecesor, por ejecutarse casi siempre unas mismas.

Por la época en que vamos historiando, las capillas de música de las catedrales se hallaban en un estado brillante.

(1) Inventario de los efectos habidos en las escuelas :—«Dos clavicordios grandes con registros, pintados con las armas reales. En los piés que cada uno de ellos tienen, dice: *Real Coliseo ;* porque son del de las óperas en el Buen Retiro ; y los dieron para que no estuviesen sin uso, pero con la condicion de devolverse en cualesquiera tiempo en que se pidan.—Una papelera ó armario, con seis andanas, que servia en San Gerónimo para custodiar los papeles de música cuando SS. MM. habitaron en el Buen Retiro : y tambien habrá que devolverla cuando se pida para el mismo efecto.—Dos libros de misas á facistol, á cuatro voces: el uno es de Torres, de imprenta; y el otro de Prenestina, de mano, muy mal tratado. Un atril grande para estos libros.—El Stabat Mater de Pergolesi á duo; todo completo y forradas en cabritilla encarnada las siete partes de que se compone.—Catorce libros de solfeos, de varios autores.—Cuatro libros de duos ; y dos cuadernos de varios autores.—Dos libros de arias de varios autores.—Varias arias, motetes y cantadas sueltas.—Varios cuatros letanías, y salves sueltos.—Unas reglas de acompañar impresas de D. José de Torres.—Una escuela de D. José Lidon.—Dos oratorios á 4 de D. Francisco Corselli.—Un oratorio á 4 de D. Antonio Ugena.—Un oratorio á 4 de D. José Lidon.—Un diccionario de la lengua castellana.—Dos calepinos de Salas, muy usados.—Seis catecismos de san Pio Quinto.—Cuatro artes, y dos Virgilios.—Seis libros fábulas de Fedro, y tres Cornelios Nepotes.—Ocho libros sextos Aurelios, y dos cartas de Ciceron.—Cinco cartas de san Gerónimo.—Tres catecismos de Ripalda.—Las Obras de Fr. Luis de Granada en diez y seis tomos de cuartilla muy mal tratadas.—Dos tomos en fólio de las crónicas de san Francisco.—Un breviario chico, muy mal tratado.—Una mesa grande, con su cajon: y otra chica sin él.—Un banco mediano, y tres chicos, y tres cortinas de bayeta verde.—Nota: todos los papeles de música, especialmente los libros de solfeo y de duos, y el breviario y varios libros de gramática, con toda la obra del citado Fr. Luis de Granada, están muy mal tratados y necesitan renovarse cuando haya caudales para ello.»

Maestros, organistas, instrumentistas y cantores, eran lo mas selecto, por sus grandes conocimientos y sobresalientes facultades.

Don Jaime Valius y Vila, que de maestro de la catedral de Gerona pasó á la catedral de Córdoba, cuyo magisterio, ganado por rigurosa oposicion, se le confirió el 3 de junio de 1785, fué uno de los mas grandes compositores de su tiempo en el género religioso; no solo por sus profundos conocimientos en la ciencia armónica, sino por su inspirado genio en producir melodías, que al par que halagaban al oido, inducian al oyente á la contemplacion y recogimiento debidos en el sagrado recinto de la iglesia.

Las obras que de este maestro se conservan en los archivos de la catedral de Córdoba, son: la lamentacion primera del miércoles Santo, á ocho voces con todo instrumental; la primera del jueves, y la tercera del viernes, idem; el *adjubanos* para el miércoles de ceniza; los cuatro *Benedictus* para las cuatro domínicas de cuaresma, á seis voces, con bajones; la famosa *Nona* para el dia de la Asuncion, á nueve voces, con instrumental; el sin igual motete *Hoc Corpus*, para el monumento, á cuatro, con instrumental; gran número de salmos é himnos, para todas las primeras clases del año, á ocho voces con toda orquesta; cuatro *magnificat*, uno á cinco voces y los otros á ocho con instrumentos; y otros tres mas ligeros, el uno á seis, y los otros dos á ocho; ocho grandes misas á ocho y á nueve voces con instrumental, de relevante mérito artístico, y de sublime inspiracion melódica: nueve misas mas cortas, cuatro, á cuatro voces, y otras cuatro á ocho, todas, menos una, con acompañamiento de orquesta; y un gran número de motetes para todas las festividades del año.

Hemos tenido la fortuna de ver y estudiar todas estas obras, gracias á la amabilidad y complacencia del actual

maestro de capilla de la antedicha santa iglesia, D. Salvador Serrano; y todas ellas merecen un puesto preferente entre las glorias musicales españolas, y una pluma mas bien cortada que la nuestra para encomiar sus bellezas.

En noviembre de 1822, pasó Balius á ocupar el magisterio del real convento de la Encarnacion de Madrid, conservándole el cabildo de Córdoba su plaza, que desempeñó el músico mas antiguo de dicha capilla, hasta el año de 1826, época de su muerte, que le fué conferida á D. Juan de Cuevas el dia 16 de diciembre del mismo año, despues de una rigurosa oposicion en que sus ejercicios fueron los mas sobresalientes.

D. Manuel José Doyagüe, este genio privilegiado de la música sacra, y cuyas obras son la admiracion de nacionales y estrangeros, por la sencillez y sublimidad en sus cantos, y la profundidad en sus combinaciones armónicas, nació y murió en la ciudad de Salamanca, emporio de las ciencias, y guia luminoso de los grandes talentos que en todos los ramos del saber humano ha tenido la nacion española.

De niño de coro de la catedral de Salamanca, subió Doyagüe á dirigir interinamente la capilla de música el año de 1781, á los 26 de su edad, por la imposibilidad de su maestro D. Juan Martin: confiriéndosele al mismo tiempo la cátedra de música, que únicamente conservaban las universidades de Salamanca, Bolonia y Oxford.

Habiendo dejado esta vida transitoria por la eterna de los justos el virtuoso y anciano maestro Martin, el año de 1789, se fijaron los edictos para las oposiciones del magisterio vacante, y fué elegido el jóven Doyagüe maestro en propiedad por sus brillantes ejercicios; cuya eleccion fué celebrada en Salamanca con bellas composiciones poéticas, entre las que descolló la *Oda* escrita por D. Francisco

Prieto de Torres, profesor entonces de teología en aquella Universidad.

Doyagüe fué, sin duda, el primero que inició la revolucion de ideas en la música sagrada; con la profundidad del filósofo y la libertad del genio, como mas tarde la hizo en la dramática europea el atrevido genio de Rossini. Pero Doyagüe, dedicado esclusivamente al desempeño de su magisterio y á la educacion de sus discípulos, no dió importancia á sus obras, siendo únicamente conocido el gran mérito de ellas en Salamanca y provincias limítrofes, hasta el año de 1816, que fué llamado á la corte á dirigir su magnífico *Te-Deum* cantado en la real capilla en celebridad de haber salido con felicidad de su estado interesante la reina Doña Isabel de Braganza. Entonces se reconoció en Madrid el genio de Doyagüe; mas no quedo asegurado su gran mérito, hasta que un maestro estrangero le dió su sancion despues de haber oido el año de 1830, en la capilla de nuestros monarcas, la gran misa á ocho voces é instrumental. El ilustre estrangero que celebró á Doyagüe, fué Joaquin Rossini, escribiéndole una carta de noble elogio, y pidiéndole alguna de sus obras que al instante le fueron remitidas. Desde entonces, se entabló una correspondencia fraternal entre los dos genios músicos; porque los dos se comprendieron y admiraron, sin mezquina adulacion, ysin innoble envidia.

Hablándonos del ilustre Doyagüe el maestro de capilla de la catedral de Logroño D. Blas Hernandez, entre otras cosas nos dice lo siguiente: «Habiendo oido Rossini en la capilla real de Madrid algunas obras suyas, manifestó deseos de ellas, como efectivamente se las llevó á París, y hoy figuran en su papelera de Bolonia, donde habiéndolo visitado un amigo mio de Tudela, hace pocos años, vió sobre su piano la partitura de un *miserere* de Doyagüe, con quien

ha seguido, hasta su muerte, una correspondencia muy frecuente. ¡ Qué ideas tan brillantes las de este maestro español ! ¡ Qué inspiraciones tan oportunas! ¡ Qué cantos y motivos tan adecuados al espíritu de la letra ! ¡ Qué caminar su música desde el principio al fin interesando! ¡Qué sencillo á veces pero que grandioso en sus frases! Por ejemplo, su motete *O salutaris* á siete voces, escrito en su járdin, junto á la puerta de san Pablo en hora y media, dejó asombrados, cuando se ejecutó, á todos los que lo oyeron¡ —No se puede analizar ninguna obra de Doyagüe sin anonadarse, es decir, sin reconocerse un pigmeo al lado de aquel gigante compositor.»

En efecto, nosotros poseemos la partitura de un *Te-Deum* á cuatro y á ocho voces, con toda orquesta y órgano obligado, escrito por Doyagüe el año de 1818, y en él se revela la colosal figura de su autor en el arte.

Entre las obras mas notables de este gran maestro; se halla en primera linea un *magnifical* á ocho voces con instrumental y órgano obligado; y despues, dos *Te-Deum*, tres *misereres*, tres misas grandes con orquesta y órgano obligado, dos *magnifical* á cuatro y á ocho voces; dos lamentaciones primeras de miércoles y viernes santo; la tercera del miércoles de contralto, y la del jueves de tenor, con acompañamiento de piano; y un gran número de salmos, motetes, *genitoris*, villancicos, arias, duos, cuartetos, etc.

Doyagüe murió en Salamanca el dia 18 de diciembre de 1842, y el dia 26 de abril del 43 el ayuntamiento de dicha ciudad dispuso unas grandes exequias en memoria de tan ilustre maestro, ejecutándose por todos los profesores que habia en la capital, su gran oficio de difuntos. Dentro del féretro se depositó en una caja de plomo y lata, el original de su gran obra, el *magnifical*: el discurso que pro-

nunció, terminada la misa, D. Salustiano Ruiz; una de las papeletas de convite, y el acta del ayuntamiento.

La calle en donde habitó el sublime compositor salamanquino, que llevaba por nombre: calle de Lacre, se le cambió el rótulo denominándola: *calle de Doyagüe;* y en la lápida que cubre los preciosos restos de tan ilustre artista, se lee la inscripcion siguiente:

Al mérito eminente y modesto,
A la inspiracion religiosa y profunda,
Al genio inmortal de la armonía sagrada,
Al hijo esclarecido de Salamanca,
A D. Manuel José Doyagüe,
Para perpetua memoria
El Ayuntamiento constitucional.
Año de 1843.

Loor eterno al ayuntamiento de Salamanca, por haber sido el primero, y creemos el único, que ha pagado un justo y digno homenaje á la memoria de ún hombre eminente, dejando á las edades venideras un monumento de ilustracion para los que le levantaron, y de gloria para el arte y para la patria. Si de este modo se portáran todas las corporaciones municipales, y las secundaran los gobiernos, otra cosa fuera España, cuna de tantos ingenios, y de otro modo seriamos respetados por las naciones estrangeras.

De D. José Gil de Palomar, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza en el año de 1781, se conserva una misa de *Requiem* á ocho riguroso con bajones, de un mérito notable; así como de su sucesor, D. Vicente Fernandez, muchas obras de gran trabajo artístico, entre las que descuellan un *Dixit Dominus,* una letania de la Vírgen, á ocho voces, y un *Trisagio.*

D. Plácido García, maestro de la catedral de Burgos; D. José Urost, de la de Leon; D. Bruno Paqueras, de la Seo de Urgell; D. Francisco Queralt, de la de Barcelona;

D. Buenaventura Feliu, de la Iglesia de Tárrega, y D. Antonio Rodriguez de Hita, de la catedral de Palencia, que despues pasó á ocupar el magisterio de la Encarnacion de Madrid, fueron sobresalientes compositores, como lo atestiguan las muchas obras que han dejado escritas, y aun se conservan, en los archivos de sus respectivas catedrales. El maestro Hita se distinguió por su método de composicion, en el que simplificó las reglas, despreocupando á los maestros, que sin atender mas que á la armonía, se desentendian de la melodía, y de ciertos rasgos magníficos, que usados con prudencia y oportunidad causan el mejor efecto, y á los que se oponian la rigurosa escuela de los antiguos.

De D. Francisco Antonio Gutierrez, maestro de la catedral de Avila, que mas tarde ocupó el magisterio de la Encarnacion de Madrid, despues de Hita, existen composiciones muy superiores; entre ellas, una *secuencia de difuntos*, que revela su gran genio, especialmente en un verso en que la buena aplicacion de las trompas, oboes y un clarin de armonía producen un efecto encantador. Tambien este celebrado maestro escribió varias zarzuelas, oratorios sacros, y tonadillas, de las cuales se conservaban algunas el año de 1833, en los archivos de la real cámara existentes en Palacio ; y vertió al español la obra de Eximeno titulada : *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauracion*, que publicó en Madrid el año de 1796.

D. Pedro Antonio Compta, maestro de la catedral de Gerona, y despues de la de Segobia, discípulo del colegio de Monserrat, fué uno de los mas fecundos genios de su tiempo, habiendo dejado escritas muchas y buenas obras , de las cuales la mas conocida y con justicia ya alabada es un *Te-Deum* que compuso á la venida de Fernando VII de su regreso del estrangero, denominado el *Fernandi-*

no. En esta obra se ven rasgos magníficos de imaginacion, y un trabajo ímprobo, pues está escrita á ocho voces reales, dos órganos y grande orquesta, llena de motivos variados y de juegos caprichosos de instrumentacion, que admiran la inteligencia y encantan el oido.

Difusos seriamos si hubiésemos de enumerar los misereres, salves, responsorios, motetes, gozos, antífonas, salmos y misas que escribió el celebrado maestro de la catedral de Lérida D. Juan Prenefeta ; por lo cual solo harémos mencion de su sobresaliente misa sobre el tema *Gaudent in Cœlis*, del género conocido por de *Facistol;* otra con orquesta sobre el mismo asunto, y otra sobre el *Pange lingua*. Lo mismo decimos con referencia á las conocidas obras de los grandes maestros Arquimbau, y D. Juan Pons. De este último se reproduce casi todos los años en Barcelona, su magnífico *miserere*.

D. Juan Fernandez Eccequiel, discípulo de D. Ramon Gargollo, maestro de la catedral de Leon, D. Joaquin Pedrosa, D. Manuel Ibeas, y D. Plácido Salazar, discípulos del célebre D. Pedro Aranaz, han sido maestros que han enriquecido con buenas obras los archivos de la catedral de Santander.

El maestro Sacanillas, de la catedral de Calahorra ; D. Antonio Espóne, de la Seo de Urgell; el padre Fr. Mauro Ametller, monje de Monserrat (1); D. Jaime Torrens,

(1) El P. Ametller no solo fué un escelente compositor, como lo prueban las obras que aun existen de él en el monasterio de Monserrat, sino un escelente mecánico, pues compuso un plano de su invencion, al que llamó *Vela-Cordio*, por el cual fué pensionado del rey Cárlos IV. En un libro escrito en italiano por el abate Orsini, y traducido al castellano por don Ramon Muns, titulado : *La Virgen*, se lee, con referencia al P. Ametller, lo siguiente: «La celda de este industrioso y aplicado monje, que á porfía visitaban los forasteros, era, por decirlo así, un museo donde se hallaban recogidas las mas raras bellezas en plantas é insectos, que á fuerza de trabajos y años habia él mismo buscado y disecado en la montaña, y recordaba á la memoria aquellos ilustres solitarios que sepultados en los bosques y abstraidos del comercio humano, conservaron á la Europa, en medio de los siglos bárbaros, el precioso gérmen de los conocimientos literarios que

maestro de la catedral de Málaga; D. José Cau, de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (1); D. Pablo Marsal, de la iglesia de Tarrasa, despues de la de Ibiza, y organista mas tarde, primero de Palencia y luego de la capilla del Palau de Barcelona; D. Joaquin Lázaro, que despues pasó á la catedral de Oviedo, y D. Manuel Alvarez, maestros de la catedral de la Seo de Zaragoza; D. Antonio Roel del Rio, de la de Lugo, autor de una obra titulada: *Institucion armónica ó doctrina música*; D. José de Barcelona, monje de Guadalupe; D. Joaquin Biosca, maestro de la iglesia de Reus; D. Juan Paez y Centella, de la catedral de Oviedo (2); D. Francisco Ramoneda, de la iglesia de Tarrasa, y Verdaguer y Lleis de la de Gerona (3), fueron escelentes compositores.

Del presbítero Nonell, maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes de Barcelona, se conservan escritas gran número de sus obras, entre las que descuellan una misa de *Requiem* á grande orquesta, y unos *lamentos del alma*.

La capilla de música de la catedral de Logroño, tuvo tambien distinguidos maestros, hasta el año de 1807, en que D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz, vendió los bienes

tanto ha fecundado en nuestros dias. Estas preciosidades, que en su viaje á Montserrat, el año de 1802, visitaron los reyes y real familia, se perdieron todas, junto con todo lo mas esquisito que en libros, pinturas, adornos, papeles é instrumentos de música poseia el monasterio.»

(1) Entre las obras de este maestro, sobresalen *los Oratorios de San Eloy, la Concepcion y la Casta Susana*; la misa que escribió, el año 1802, para ser cantada delante de S. M. Carlos IV cuando estuvo en Barcelona, y otra *Pastoril* que se ejecuta casi todos los años en Santa María del Mar de dicha ciudad.

(2) Del maestro Lázaro se conservan, en el archivo de Oviedo, una misa y un miserere á ocho voces; y de Paez, varios motetes á cuatro y un himno de la Natividad de N. S. J. á *Facistolillo*, todo de un gusto admirable.

(3) El primero de estos maestros pasó despues á Tortosa, y el segundo á Castellon de Ampurias. Obsérvase que una de las catedrales de donde han salido mas sobresalientes maestros es la de Gerona: como lo prueban Gas, Gomina, Junca, Balius, Arquimban, Compta, Verdaguer y Lleis.

propios de ella y con los que se sostenian sus profesores. Uno de los últimos maestros que tuvo dicha catedral, despues del famoso Llorente, fué Albeniz, padre del distinguido D. Pedro Albeniz, maestro de piano de nuestra reina doña Isabel II, primer organista de la real capilla, y maestro del Conservatorio nacional de música.

Del maestro Albeniz (padre) no hemos podido adquirir mas noticias que las que debimos á la amabilidad de su malogrado hijo, las cuales copiamos, por el mérito que para nosotros tiene este documento que conservaremos siempre como recuerdo de un verdadero artista, á quien la ominosa parca nos arrebató en los mejores dias de su vida. Dice así el documento citado:

«Sr. D. Mariano Soriano Fuertes.—Barcelona.—Madrid 12 de octubre de 1853.—Muy Sr. mio y estimado amigo: Mi buen Padre (Q. E. P. D.) se que fué maestro de capilla de Logroño, en cuya ciudad nací yo, cuando mis señores padres, huyendo de la invasion francesa en el año de 1795, se situaron momentaneamente en aquella ciudad; pero tengo noticias de que á los pocos meses volvieron á San Sebastian, y ocupó mi señor Padre nuevamente su antigua plaza de maestro; habiendo publicado, sobre poco mas ó menos hácia el año de 1800, un método de solfeo de gran mérito para aquel tiempo, y con el que he visto en seis ú ocho meses educar personas que no teniendo la menor nocion de música leian con perfeccion las obras mas difíciles á primera vista.—Yo, que aprendí por los mismos principios, he sido uno de los mejores repentistas de mi pais.—Lo que me será imposible decir á V. es dónde y con quién estudió. El era dueño y manejaba con mucha inteligencia las obras de Eximeno, Bails, Nasarre, Llorente y otros que no recuerdo. Era muy estudioso y laborioso; así es, que compuso muchísimas misas, vísperas, oficios de di-

funtos, motetes, villancicos, etc., lo que le granjeó una reputacion muy notable en las Provincias Vascongadas.—Murió en la referida ciudad de San Sebastian, poco mas ó menos á la edad de 66 años, dejando en un profundo sentimiento á toda su familia, y á todos los amigos de la profesion que lo respetaban por su talento.—Estas son las únicas noticias que puedo dar á V.—Me alegro de que su viage haya sido ameno y tambien instructivo; así espero que reduudará en beneficio de nuestro arte, que bien lo necesita.—Sabe V. que le aprecia y desea complacerle su afectísimo amigo S. S. Q. S. M. B.—Pedro Albeniz.»

La natural ingenuidad y sencillez qne se advierten en la relacion hecha por D. Pedro Albeniz, y su reconocido mérito en el arte, no nos dejan la menor duda sobre el talento y profundos conocimientos de su señor padre y maestro.

Los organistas, que á mas de los ya mencionados en el tercer tomo de esta obra, sobresalieron en las iglesias de España á últimos del pasado siglo y primeros de este, fueron, entre otros muchos: D. Pascual Perez, célebre organista de la catedral de Valencia; Fr. Miguel Marsal, monje de san Gerónimo de la Murta; D. Antonio Coderech, organista de la catedral de la Seo de Urgel; D. Pablo Boch, de la iglesia de Tarrasa; D. Cárlos Baquer, de la catedral de Barcelona, autor de un celebrado oratorio titulado: *La muerte de Abel;* Fr. Joaquin Asiain, del monasterio de San Gerónimo de Madrid; el P. Cardellach, del monasterio de Montserrat; Fr. Lázaro Marinello; D. Agustin Jimenez, de la catedral de Murcia; Fr. José Falguera, del monasterio del Escorial, y despues de los Gerónimos de Murcia; D. José Roura, de la catedral de Segobia, y despues de la de Granada; D. Nicolás de Ledesma, de la Basílica de Bilbao; y D. Ramon Cuellar; de la catedral de Santiago. Este gran maestro y famoso organista entró á ocupar el

magisterio de capilla de la catedral de la Seo de Zaragoza el 18 de julio de 1812, vacante por la muerte del célebre Don Francisco García: despues pasó al magisterio de la catedral de Oviedo, y mas tarde á ocupar la plaza de organista de la de Santiago, en cuya capital murió, el dia 7 de enero 1833. Son muchas y sobresalientes las obras eclesiásticas que ha dejado escritas, como misas, vísperas, oratorios, motetes, lamentaciones, y *Te-Deum*; descollando entre ellas, una misa, en *Re* mayor, unas vísperas y un responso, existentes en los archivos de la catedral de Zaragoza, y un responsorio de difuntos á ocho, y una misa de *Requiem* con su responso *Liberame*, en los de la de Oviedo; sin contar las sobresalientes obras que escribió para órgano.

Hablándonos de D. Joaquin Tadeo de Murguia el actual maestro de capilla de la catedral de Málaga, D. Mariano Reig, nos dice lo siguiente: «Desde fines del pasado siglo hasta el año de 1836 que falleció, ocupó la plaza de organista de esta santa iglesia el célebre Murguia, cuya fama llegó al estrangero. Era un hombre lleno de ciencia: puesto en el órgano admiraba, no solamente á los profesores, sino á los profanos; de modo que yo no espero oir tocar el órgano ya, de la manera que lo hacia tan sobresaliente maestro.»

Como dejamos dicho en otro lugar, todos, ó la mayor parte de nuestros distinguidos maestros de capilla, eran famosos organistas, por lo que continuamente figuraban en nuestras catedrales bajo de uno ú otro concepto, haciendo oposicion á unas ú otras plazas, segun las rentas y categoría de ellas (1).

(1) Habiendo hecho mencion de algunos sobresalientes organeros españoles, en el tomo tercero de esta obra, creemos justo hacerla tambien de Guillermo de Luque, constructor del órgano que existe en la iglesia del Pilar de Zaragoza; de don Pátricio Furriel, reformador, al principio de este siglo, de los órganos de la catedral de Córdoba; de don Julian de la Orden, maestro organero de la catedral de Cuenca, y constructor de los

Los muchos y sobresalientes profesores de órgano que ha habido en España, y su género peculiar de escribir ó tocar este instrumento, nos dan á conocer la superioridad de nuestras escuelas habidas en los conventos, colegiatas y catedrales. Si son hoy mas celebrados los estrangeros por haber tenido escritores que se han ocupado en realzar sus talentos y generalizar sus obras; no por esto es menos cierto que nuestros organistas antes de publicarse dichas obras eran distinguidos; y despues de publicadas, no las han necesitado, porque el género orgánico español es muy diferente, como puede verse cotejando las obras escritas para dicho instrumento por unos y otros.

Decir que el género libre era desconocido de los organistas españoles en el siglo XVII; y aun XVIII, en nuestro concepto es un absurdo; porque si es cierto que intercalaban en sus motivos pasos del canto llano, que es lo que constituye la escuela orgánica española, tambien lo es que nuestros grandes profesores no necesitaron nunca tocar piezas estudiadas, sino de pura fantasía, mas ó menos felices, cuanto mejor era la imaginacion de quien las ejecutaba, pero nunca sujetas al rigorismo fanático que debian tener las composiciones escritas. Por esta razon, no se escribieron muchas obras, y la modulacion moderna, cimiento, segun algunos, de la riqueza melódica de hoy, se le ha dado su cuna en otra parte.

Si aun despues de todo lo dicho se nos tiene por exagerados en nuestro españolismo, nos defenderán de tal inculpacion, entre otras, las obras de Salinas, Llorente, y el libro cuarto de la *Escuela de música* de Fr. Pablo Nasarre, ciego de nacimiento, como Salinas, en donde se podrá ob-

dos magníficos órganos de la de Málaga á últimos del siglo pasado; y de don Cayetano Vilardebó reformador del órgano de la catedral de Barcelona, y que aun vive en dicha ciudad.

servar, que el tratar *de la glosa y de las habilidades en particular que han de tener los maestros de capilla, organistas, y otras especies de músicos,* se alude á conocimientos mas antiguos aprendidos en nuestras escuelas, y generalizados por nuestros maestros.

Ninguna nacion ha sido, ni es tan rica como la española en melodías variadas, originales y espresivas. De los labios de todas las clases de los pueblos que la componen, brotan naturalmente la poesía y la música, formando esa variedad encantadora de caractéres, costumbres y sentimientos, que tanto nos han distinguido siempre de las demás naciones, y cuyos cantares coleccionados en varios *Romanceros,* por algunos sabios, constituyen hoy una de nuestras mayores glorias literarias. La música no tuvo tan fieles guardadores como la poesía, mas no por eso deja de ser menos digna, segun la tradicion que de muchas melodías conservan aun los pueblos, aunque adulteradas en su sencillez y originalidad, y aun en su ritmo, por el sistema de tonalidad moderno.

El distinguido escritor francés Mr. Viardot, al hablar de nuestra música, se esplica en estos términos (1): «Lo que distingue la música popular de España, no es solamente el uso frecuente del tono menor, porque ese carácter se halla en todas las músicas populares, lo mismo en el norte que en el mediodía, en Moscou que en Sevilla, como si los lamentos y la melancolía fuesen mas naturales que el placer y la alegría; sino especialmente el corte, el acento, el ritmo melódico, quiero decir, el uso que mas particularmente se hace de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncopes y cadencias, que no se puede hacer comprender fácilmente sin el auxilio de la escritura musical...

(1) Estudios sobre la Historia de las Instituciones, literatura, teatros y bellas artes en España.

En España no es raro volver á hallar todavía ese trabajo múltiplo, ese trabajo comun que en otro tiempo han producido los romances nacionales. En la calle se compone mucha música y muchas canciones populares: uno empieza, otro continúa y otro concluye. »

Es tan verdad lo que dice Viardot, que tanta riqueza de imaginacion poético-musical ha hecho en todos tiempos á los españoles desidiosos en escribir muchos y sobresalientes conceptos, que otras naciones mas celosas, por ser mas pobres de inventiva, se apropiaron y pulieron para devolvérnoslos despues, y admitirlos como sublimes por ser importados (1).

Conociendo no solo Mr. Viardot, sino algunos otros escritores estranjeros, imparciales y veraces, la riqueza de nuestros cantos nacionales, ha habido español que la ha negado, llamando á esos cantos *cancioncillas*, y asegurando que nuestro teatro lírico era pobre, por carecer de música propia y característica.

Hé aquí como se esplica D. Santiago Masarnau, en la página 65 del primer tomo de *El Artista*, semanario de bellas artes que se publicaba en Madrid el año de 1837: « No tenemos género peculiar de música, porque la serie

(1) La cancion de *Mambrú*, *Manbrún* ó *Malborough*, que con estos, ó mas nombres, se conoce, la que todavía se canta entre nosotros con la letra:

Mambrú se fué á la guerra
no se cuándo vendrá, etc.;

¿cuántas naciones no se la han apropiado porque en todas ellas se hizo popular? Los egipcios, los griegos, los alemanes, los holandeses, los franceses, la han tenido ó la tienen por suya. El romance burlesco compuesto en Francia en 1560 titulado: *El convoy del Duque de Guisa*, y otra cancion por el mismo estilo, del año de 1782, están escritas con la música del *Mambrú*: en el célebre coro de *Robin des Bois* de Weber, está la música del *Mambrú*: en la ópera de Beaumarchels, *La Folle journee*, escrita en 1785, se halla la cancion del *Mambrú*: cuando Napoleon I estuvo en el Cairo y Alejandría, los habitantes de estas regiones le compusieron un himno cuyas estrofas terminaban; *Y á koneys si Toya Bono*! con música del *Mambrú*: y esta cancion tan popularizada, puede decirse en el mundo, tuvo su cuna en Granada, en tiempo de los árabes, segun refieren Castil-Blaze, y algunas leyendas antiguas. — Como esta cancion hay otras varias que se podrian citar, que siendo nuestras, las admitimos como estrangeras.

de nuestras *cancioncillas* (graciosísimas muchas, otras no tanto, y algunas feas), y de nuestros bailes que se diferencian entre sí como los caracteres de los habitantes de las provincias á que pertenecen, no constituyen un estilo de música. No hay analogía entre estas mismas canciones nacionales, y aun se pueden señalar varias de carácter diametralmente opuesto.»

No hay *cancioncillas* en España, hay estilo peculiar de música como en todos los países del mundo; mas ó menos variado segun el carácter y costumbres de los pueblos que componen la nacion, ó mas ó menos bello segun el gusto y simpatía del que lo escucha.

Si es verdad que tenemos diferentes estilos de música, eslo tambien que todos ellos componen el carácter de la música española, diferente de todas las demás naciones, como dice Mr. Viardot, y cuya originalidad y riqueza la constituye esa misma variedad de ritmos, enlazada, como los diferentes dialectos de las provincias, al idioma comun de todas ellas reunidas, que forman el conjunto pintoresco y poético de nuestra nacion.

El sabio portugués Fr. Simon de Santa Catherina, en una de sus oraciones académicas, refiriéndose á los estilos de música de las naciones, se esplica en estos términos: «*Ninguen pode dicer concerteza que he melhor a música estrangeira, do que á nossa ainda que se valha do espacioso título de peregrina; podem dicer que lhe he mais agradavel, mas da qui naon se convence que seja melhor; porque ¿cuántos hay que con estimazaon pueril deixaon ó mais precioso pelo mais usado? ¿Cuántos procuraron mostrar á exellencia da suas linguas, é dos seus idiomas sobre os autros? He certo que muytos, ¿mais que consigueraon? Trabalho inútil, porque he era impossivel á vitoria. Cantaon os franceses, é cantaon os hespanhoes, los ingleses é los italianos, mas cada*

una destas nazoes compoe é canta pelo seu estylo particular, porque á variedade naon debe destruir á natureza.»

El P. Atanasio Kircher en su *Musurgia* dice: «*Habent Itali stilum milotheticum diversum á Germanis, hi ad Italis et Gallis, Italique ab Ispanis..... Unaquaque naturali temperamento, patriæque consuetudine convenientem stilum.*» Y mas adelante: «*Diversæ Nationes, diverso stylo músico gaudent, ita et in unaquaquæ nationi diversi temperamenti, homines, diversis stylis anusquisque suæ naturali, inclinationi maxime conformibus afficiuntur.*»

La música constituida en arte, sus proporciones armónicas son universales é invariables para los hombres de todos los climas; pero las melodías, aunque inteligibles para todos, la naturaleza les ha fijado diferencias muy notables de un país á otro, para espresar sus sentimientos y pasiones. Si la música es un lenguaje natural al hombre, y las condiciones del lenguaje son las de ordenar y trasmitirse unos á otros sus pensamientos y afectos con claridad y sencillez, es evidente que la música, como los idiomas, tendrá combinaciones de sonidos diferentes, que formadas sobre el carácter y genio de sus creadores, espresarán con mas energía entre ellos los afectos, que entre otros de diferente clima y costumbres, aunque á estos les halague y les divierta.

Laméntase el Sr. Masarnau de que no tengamos ópera nacional, y llama á nuestro teatro *pobre, pobrísimo*, porque no se han visto en él mas que tonadillas y zarzuelas. No sabemos entender como no pudiendo nuestras melodías constituir un estilo especial de música, segun su opinion, se lamenta de que no tengamos drama-lírico, sin decirnos el cómo lo hemos de formar. Si nuestra música no es digna de interpretar la lengua de Fr. Luis de Leon, Rojas y Villegas, ¿serálo á caso la italiana, francesa, alemana ó in-

glesa? Se ha probado en España á escribir nuestro drama lírico bajo el corte y género de las dos primeras naciones, y los resultados han sido el ponernos en ridículo ante las personas sensatas de todos los paises, y morir las obras en donde mismo nacieron.

Nuestras zarzuelas y tonadillas tuvieron popularidad, y aun algunas la tienen todavía, porque su música estaba basada sobre nuestros cantos, cantos tan dignos de respeto como los mejores de otras naciones. Si á los argumentos poéticos no se les dió importancia, no fué culpa de los compositores que escribieron, segun el carácter de los personajes y situaciones escénicas, con variedad y sin monotonía, con facilidad y sentimiento, y sin la frialdad de combinaciones armónicas rebuscadas y puramente mecánicas, como ya dejamos dicho.

Créese generalmente que la música teatral, siendo buena, es un lenguaje universal aceptado en todas partes; que siguiendo el corte, giro y desarrollo de las obras de los grandes maestros, y arreglando todo esto á las reglas del arte, está terminada la mision del compositor. Error gravísimo que induce al amaneramiento del drama lírico, que hace cometer tantos plagios, y que se juzguen las obras lírico-dramáticas como piezas de concierto, vaciadas en una misma turquesa; principiadas, seguidas y terminadas del mismo modo; y truncadas unas y otras con el sempiterno *amen* de los italianos, de la cuarta, la quinta y la tónica repetidas hasta el fastidio; sin acordarse de la ilacion de la parte poético-dramática, que es la que da el interés de conjunto, y forma la belleza y mérito de las obras lírico-dramáticas.

Los que tal marcha siguen, son como los pintores que en vez de copiar la naturaleza, copian con algunas variaciones los cuadros que otros crearon; robando de este mo-

do el título de artistas, sin ser otra cosa que unos copiantes con mayores ó menores conocimientos.

La naturaleza que ha de copiar y enriquecer el compositor de música para crear sus obras lírico–dramáticas, son los cantos populares de la nacion para quien escribe, con los de los pueblos que la situacion del drama lírico representa.

El gran Rossini, italiano y educado en su patria, al escribir su *Guillermo Tell*, tuvo presente á mas del carácter, el idioma y género de música del pueblo para quien escribia la obra, y la localidad donde pasaba la accion del drama; y formado su trabajo sobre estas bases, la música enriqueció y fijó el estilo francés, la música infundió verdad al argumento, y la música dió á conocer é hizo popular en Francia las costumbres y usos de la Suiza: porque el autor mezcló los cantos populares de la patria de *Guillermo*, con los nuevamente creados bajo el tipo de la música francesa, y formó un todo sublime, perfeccionado por las reglas del arte, y distinto de sus obras anteriores, que el mundo de la inteligencia y del instinto inmortalizó, denominándolo obra francesa.

Flotow, aunque aleman, fué educado en la escuela francesa, escribiendo para el teatro francés dos obras musicales. Vuelto á su patria el año de 1844, escribió en su idioma, y para su teatro, la ópera *Marta*, cuyos cantos se hicieron populares, porque eran basados sobre la música alemana; pero intercaló una cancion irlandesa del tiempo de los bandos de la *rosa blanca* y la *rosa encarnada*, que Tomás Moore recopiló en su coleccion de canciones, bajo el título de *The las Rose of summer*, basando sobre ella la idea principal de la ópera, para manifestar que la accion del drama pasaba en Inglaterra; dando á conocer al mismo tiempo, las bellezas de las melodías vírge-

nes de un pais estraño, en medio de las propias, mejoradas con los recursos que da el arte, y algunas reminiscencias importadas y arregladas al carácter y tipo nacional.

Dice el señor Masarnau en el escrito del cual hemos copiado un párrafo, y hablando de la ópera *Los dos Figaros*: «El asunto, los trages, y muchos temas de esta ópera son enteramente españoles, pero la ópera es italiana, y tan italiana como el *Barbero de Sevilla*, que lo es tanto como el *Otello*. Parece, sin embargo, que Mercadante se habia propuesto hacer una ópera española, pues se observa que desde la obertura hasta los coros, apenas hay pedazo en que no haya introducido algun tema español; pero tocó la dificultad grande que tal vez no habia previsto y que luego no pudo superar. Aludimos á la falta de *género español*.»

Lo que hizo Mercadante en *Los dos Figaros*, fué lo que hizo Rossini en su *Barbero de Sevilla*, y lo que hacen los talentos que no son rutinarios. Escribieron una ópera en idioma italiano, basada en el género de música italiano; pero intercalaron trozos de música española para darle al argumento del drama el sabor de localidad, que nadie mejor que la música puede darle. No quisieron escribir una ópera española; pues si así lo hubiesen pensado, lo hubieran llevado á cabo con palabras españolas, como lo hizo Rossini con las francesas, y la obra hubiese sido puramente española, porque nuestro género de música es mas rico y variado que el de otros paises (1).

Hemos probado ya que nuestra música mejoró la de otras naciones que la adoptaron y modificaron á su género particular, como las voces de un idioma enriquecen

(1) Véase en las láminas el número 19 en donde copiamos algunos cantos populares, como una pequeña muestra de la riqueza de nuestras melodías.

otros diferentes bajo las reglas establecidas por los que las admiten, pues no se puede negar que la música peculiar de un pais es la que sublimiza los sentimientos de la lengua nativa; pero era preciso, para disculpar nuestro servilismo actual á todo lo estraño, manifestar que no tenemos género peculiar de música por la variedad, y carácter distinto de sus melodías. Otra nacion hubiese encontrado su mayor riqueza en esta variedad que es la que forma el gusto; pero nuestra educacion artística moderna juzga de distinto modo, porque como dice el sabio don Agustin Duran, y hemos repetido en otra parte de esta obra, *es mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien lo antiguo para crear sobre ello*; *es mas cómodo traducir que inventar*; *cuesta menos imitar lo hecho que formar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debe tener*.

Creemos que el señor de Masarnau, á quien conocemos por su *método de piano* publicado en Madrid, y algunas otras piezas de música, adquirió en el estranjero los conocimientos literario-músicos que don Pedro de Madrazo nos dice posee, en la biografía que de dicho profesor publicó el año de 1837 en el ya mencionado *Artista*; pues si de España los poseyera, mas justicia hubiese hecho á nuestra música, y mas importancia le hubiese dado á la variedad de ella para el objeto á que se refiere, comparándola con la que dió fundamento al drama lírico de otras naciones.

¡ Qué por nuestra pobre música, es pobre, pobrisimo nuestro teatro lírico !! Para refutar tales ideas, no es necesario volver la vista á siglos pasados: en este en que vivimos, y con hechos gloriosos, conocidos de todos y aun admirados de los estranjeros, podemos alzar orgullosos la frente en defensa de nuestra música. La música que dejando el recogimiento del templo, donde ha brillado

siempre sin rival, y la dulzura y recreo del lugar doméstico en donde encanta con sus variadas y sentidas melodías se lanza guerrera en medio de las masas populares, las entusiasma, las disciplina, y las hace vencedoras de las legiones aguerridas del coloso de Córcega, no es pobre música, es música sublime, destello luminoso y puro de la que tanta gloria dió á la inmortal y sabia Grecia, en sus teatros, en sus circos, y en sus conquistas.

Al eco de los himnos patrióticos que por do quiera se escuchaban, y cuya música y poesía, en su mayor parte, eran compuestas por el mismo pueblo, se alzaba la España, postrada é inerme hasta entonces, y vencia á su enemigo salvando su independencia.

El inspirado poeta Arriaza; que conoció el espíritu de su nacion, exalta mas los ánimos con sus patrióticas composiciones, que eran leidas con avidez y cantadas con entusiasmo, despertando á los dormidos y haciendo empuñar las armas á los niños, ancianos y hasta las mujeres: debiéndose en gran parte á la música y poesía los hechos gloriosos de Bailen, Zaragoza, Gerona y tantos otros monumentos del heroísmo español.

Aun recordamos, con noble orgullo, los cantos de tres himnos de aquel tiempo, que nuestros padres nos enseñaron como muestras de nuestra gloriosa independencia.

El uno de Arriaza, cuyo coro está sacado de un dístico latino, empieza:

Vivir en cadenas
¡cuán triste vivir!
morir por la patria
¡qué dulce morir! etc.

Otro popular

A la guerra á la guerra españoles
y muera Napoleon,

viva el rey Fernando,
la patria y religion, etc.

Y otro

Llama la fiera trompa
con ecos horrorosos
á jóvenes esposos
al campo del honor, etc.

Llegó á tanto la aficion á los himnos y cantares patrióticos, que en medio de los hechos que mas horror debian causar en las masas populares, se componian nuevas canciones para ridiculizarlos en el momento de estar sucediendo; como lo comprueba, el que miéntras sé estaba bombardeando y destruyendo la ciudad de Cádiz por los cañones enemigos colocados en la Cabezuela, los sitiados entonaban por las calles y plazas, y entre la burla y la chacota, la caucion que ha llegado hasta nosotros:

Con el plomo que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones. etc.

Si estos no son hechos bastantes á demostrar el poder de nuestra música popular, los reforzaremos con los himnos compuestos en favor de la libertad; himnos cuya letra y música hecha en su mayor parte tambien por el pueblo, entusiasmaron en la lucha, enjugaron amargas lágrimas en el destierro y la esclavitud, y mantuvieron la esperanza de un venturoso porvenir para la nacion española.

El himno de Riego, titulado así, porque siendo don Rafael del Riego capitan del regimiento de Valencia, entregó la poesía, debida á la pluma de don Evaristo San Miguel, al músico mayor de dicho regimiento, don Francisco Sanchez, para que lo pusiera en música, ¿puede decirse acaso que no es español, ni pertenece al género de

la música española? Los himnos de *Landáburo*, *Padilla*, *el Trágala*, y en nuestra época los de *Lorenzo* y *Espartero*, compuesto este por un comandante de la milicia nacional de Valladolid, persona que, segun nos han informado, no conocia la música; el llamado *Mutilá* de los provincianos, y muchos otros, ¿no son puramente españoles? Pues si tantos comprobantes existen, ¿á qué negar que no tenemos género de música propio para crear nuestro drama lírico? ¿A qué género pertenece la música que tanto entusiasma y deleita á los pueblos de España?

Nosotros no hemos tenido un poeta popular como Beranger, porque entre el pueblo; en situaciones dadas, ha habido muchos Berangers; nosotros no hemos necesitado cantar poesías populares con música perteneciente á otras letras, como sucede con la mayor parte de las poesías del poeta francés, sino que cada poesía ha tenido su música diferente. Lo que no hemos tenido ni tenemos, es amor artístico para hacer resaltar la riqueza y bellezas de nuestros cantares y de nuestra música, con las galas del arte y el estudio verdadero para engrandecerla.

Hemos presenciado varios bailes en Andalucía en que muchos de los concurrentes, inclusas las mujeres, tomaban parte unos despues de otros en los cantares: y estos cantares no solo eran improvisaciones sentidas ó festivas, sino alusivas á las prendas y cualidades de los que bailaban, ó conversacion entre los cantores, llena de chiste y picante sátira. Estos diálogos improvisados, por quien no conoce la mas pequeña regla de música ni de poesía, encantan por su sencillez, apasionan por su sentimiento, y admiran por su originalidad.

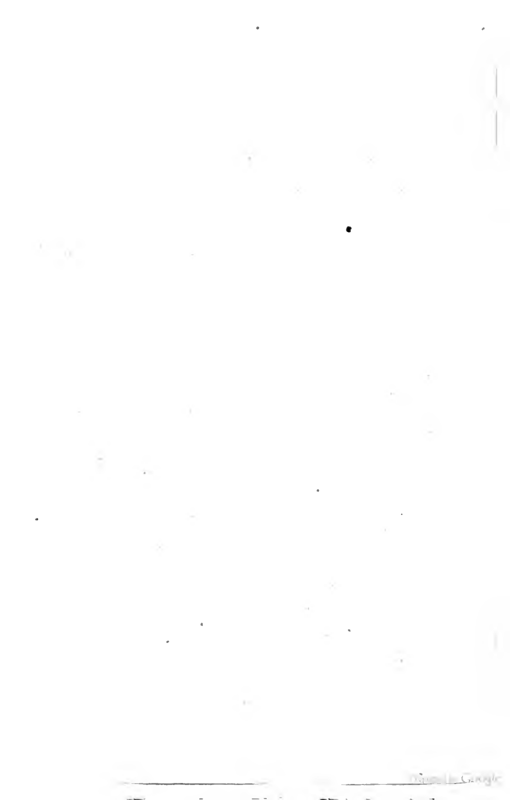
Lo mismo que sucede en Andalucía, pasa en Valencia, en Aragon, en las provincias Vascongadas, en Cataluña, en la Mancha, en Asturias, y en casi todos los pue-

blos de España y aun de América. Y siendo la nacion por naturaleza tan poética y musical, todavía puede decirse con justicia, y por españoles, ¿qué no tenemos género de música, y que por esta causa es pobre nuestro teatro lírico?

Varios maestros compositores trocando la *batutta* por la espada al grito de la independencia española, dada por el pueblo en masa á principios de este siglo, abandonaron sus magisterios de capilla y se lanzaron denodados á la pelea, escribiendo en sus horas de descanso, piezas para bandas militares é himnos patrióticos, única música que los pueblos admitian con entusiasmo. Entre dichos maestros, se hallaban don Indalecio Soriano Fuertes y don José Sobejano. Soriano Fuertes, descendiente de una noble familia de Aragon y dedicado por sus padres á la carrera eclesiástica, estudió la música por pasatiempo con don Antonio Gomez, maestro de capilla de la catedral de Teruel y discípulo del célebre Francisco Javier García: mas en el año de 1805, despues de recibir las primeras órdenes sacerdotales, á los diez y siete años de edad, é impulsado por su estraordinaria aficion á la música, marchó á Calatayud á tomar parte en las oposiciones que por la vacante del magisterio de aquella colegiata debian tener lugar; y obteniendo en ellas el primer puesto por sus sobresalientes ejercicios, le confirió el cabildo dicha plaza y la direccion del colegio de música. Encontrándose falto de salud su maestro, quedó libre al poco tiempo el magisterio de Teruel, y teniéndose presente las brillantes oposiciones que acababa de hacer en Calatayud, se le confirió dicha plaza por el voto unánime del cabildo. La invasion francesa le hace abandonar su nuevo empleo para defender su patria, y es nombrado teniente capitan de los tercios de Teruel, teniendo la gloria de hallarse entre los defensores de la heróica Zaragoza en su segundo sitio. Pasa de capitan al

ejército de Valencia, y al poco tiempo fué nombrado por el general Basecourt, director de música: componiendo entre otras muchas piezas militares, una *batalla* que dedicó á dicho general, celebrada por todo el ejército y encomiada de todos los profesores por su sobresaliente mérito. Su vocacion artística le decidió á pedir su licencia absoluta despues de terminada la guerra, estableciéndose en Murcia, donde en 1814 hizo oposicion al magisterio de aquella catedral, consiguiendo el primer lugar en todos los ejercicios que se pusieron por el célebre compositor don Pedro Aranaz y Vives, examinador en dichas oposiciones.—Sobejano, que á la edad de doce años hizo ya sus primeros ejercicios, colocándose por ellos en el segundo lugar para la plaza de organista de Santa Cruz de Campon, siendo examinador el famoso organista de Logroño Fr. Antonio Grande, y que dos años despues ganó en riguroso certámen el destino de primer organista de la catedral de Pamplona; abandonó tambien su puesto en la guerra de la independencia militando á las órdenes de su amigo el general Mina, quien puso bajo su direccion las bandas de música de la division que mandaba, y para las cuales escribió Sobejano gran número de piezas é himnos patrióticos. Terminada la guerra, volvióse á la catedral de Pamplona hasta el año de 1815 que pasó á Bilbao à ocupar el magisterio de capilla ganado por rigurosa oposicion, como lo fué poco tiempo despues el de la catedral de Leon.

Tanto de don Indalecio Soriano Fuertes, como de don José Sobejano, nos ocuparemos mas por estenso en el curso de esta obra.



CAPÍTULO XXXI.

Principios del reinado de Fernando VII.—Estado de la música en Barcelona.—Monólogos.—Primeras óperas de Rossini oidas en Barcelona y su efecto.—Reunion de personas notables para tomar la empresa del teatro de Barcelona.—Compañía italiana formada por D. Ramon Carnicer.—Observaciones.—Primera representacion de la *Adela de Lusignan*, de Carnicer.—Periódico filarmónico en Barcelona.—Estado de los teatros de la córte.—Don Bernardo Acebo.—Don Jaime Nadal.—Primeras óperas de Rossini en Madrid.—Compañía lírica española.-Don José Melchor Gomis.—Su *Aldeana*.—Compañía de ópera italiana en Madrid.—Isabel Colbran.—Observaciones.—Furor filarmónico.—Sus consecuencias.—Marcha de Gomis á París.—Sus obras.—Don Mariano Rodriguez de Ledesma.—La *Melopea*, de Don Miguel Lopez Remacha.—Compañías líricas españolas de Sevilla y Cádiz.—Orquestas de Sevilla, Cádiz, Barcelona, Madrid y demas provincias.—Resultados del fanatismo musical sin conocimientos artísticos.—Mercadante y Carnicer.—Don Mateo Ferrer.—Decadencia de las orquestas de los teatros de Madrid y Barcelona.

Las circunstancias políticas é intrigas palaciegas de que fué víctima el reinado de Cárlos IV, lo hicieron nulo para el fomento de las ciencias y las artes.

El cautiverio de Fernando VII, legítimo sucesor al trono de España por la abdicacion de su augusto padre; la guerra de la *independencia*; el intruso poder de José Bonaparte; y el luto y consternacion de tantas familias que perdieron con sus fortunas, á sus padres, esposas, hijos, ó hermanos, acabaron con los restos de la vida artística y literaria, que aunque sin la lozanía y explendor de otras épocas, veníase sosteniendo desde el reinado de Felipe V.

Nuestros poetas y literatos, envueltos en los bandos políticos, viéronse encarcelados ó expatriados; y nuestros maestros compositores, ó escasamente retribuidos por el estado en que se hallaban las catedrales, iglesias y colegiatas, ó arrastrando una vida miserable sujetos á un escaso número de lecciones; ó reducidos al doloroso extre-

mo de casi mendigar el sustento para mantener á sus familias.

En este estado de triste abandono se hallaba el arte músico español por los años de 1814: pues si bien en algunos teatros aun se veian algunas nuevas producciones líricas, estas llevaban en sí el sello del desconsuelo que en el corazon de sus creadores se albergaba, y raquíticas nacian para morir como vivieron.

Acostumbrados en Barcelona los amantes de la música á los espectáculos líricos italianos, en los cuales cada dia se veian nuevos adelantos y mayor interés en sus argumentos al paso que nuestro teatro permanecia estacionado, á fuerza de constancia lograron el que se fuese aficionando á ellos el público en general. Para conseguirlo totalmente, las empresas del teatro dispusieron que las funciones fuesen mixtas de verso español y canto italiano, baile nacional y baile extrangero; y de este modo aumentando poco á poco la dósis italiana, y disminuyendo la española, fueron logrando insensiblemente lo que deseaban.

La compañía italiana funcionaba las menos veces sola, y las mas, alternaba con la de verso, y ambas con el baile, al que se españolizaba con un argumento nacional. Así lo vemos justificado en muchas funciones, como por ejemplo en la del 19 de enero de 1804, en la que se ejecutó la ópera italiana *La bizarría del amor*, una pieza en un acto nominada: *La familia indigente*, el bolero, el monólogo *Traga Aldabas*, el baile titulado: *El catalan Serrallonga*, y un sainete.

De este modo continuaron ejecutándose mezcladas, óperas italianas, zarzuelas, tonadillas, farsas; monólogos, bailes nacionales y extrangeros; hasta que Barcelona fué invadida por los franceses, en cuya época, particularmente hasta el año 1812, no se ejecutaron sino sus come-

dias y vaudeville, y las óperas de Gretry, Champin, Divienne, Sacchini, Monsigni y otros compositores, denominando al teatro de Santa Cruz, *Teatro Francés*.

La soledad en que de continuo se hallaba el teatro por parte de la poblacion, convenció á los invasores de que la poca aficion de los españoles á su gobierno, se hacia extensiva á sus espectáculos; y deseosos de poder adquirir alguna popularidad, cedieron el coliseo á compañías españolas, que volvieron á reproducir las comedias de nuestro teatro antiguo, y otras traducidas del italiano, por no querer nada francés en la época á que nos referimos; las zarzuelas y operetas: *Los vendimiadores enamorados, La Tempestad venturosa*, *A lo que obliga un fino amor*, *ó el pintor fingido, Al freir será el reir*, y *La ópera casera,* del celebrado don Pablo del Moral; las tonadillas, *La solitaria*, *Los cazadores y la Paya*; *El Desden*, *El Gitano preso*, *Armida y Rinaldo*, *El Médico*, *El Peregrino*, *El Arriero*, *El enfermo por amor*, *La vuelta del soldado, Los perdigueros, La Milicia*, *El ejército amoroso*, *El marido porfiado, El Zorongo*, y otras muchas, la mayor parte de estas pertenecientes á últimos del pasado siglo y primeros de este; é infinidad de bailes nacionales y monólogos.

El monólogo era una pieza en un acto representada por un solo actor, en la que en ciertos y determinados pasages, para dar descanso al declamante, tomaba parte la orquesta ejecutando trozos de música imitativa alusivos á las situaciones dramáticas, en los que se expresaba, ya los afectos de ternura, ya la desesperacion, el dolor ó el abatimiento, etc. etc. El monólogo que mas llamó la atencion en su época, fué el de *Guzman el Bueno*, debido á la pluma de D. Tomás Iriarte, con música del maestro Mison.

Mientras España sufria las calamidades y desgracias con-

siguientes á un gobierno sin energía y sujeto á influencias bastardas; á una guerra cruel y asoladóra por espacio de seis años, y á un dominio extrangero tanto amigo como enemigo; la fecunda lira del boloñés Joaquin Rossini, causando una verdadera revolucion en el arte de los sonidos, entusiasmaba las imaginaciones europeas, haciéndolas olvidar, en parte, los desastres ocasionados por la política de Napoleon I.

La monotonía en que habia caido nuestro teatro lírico por los años de 1814, ejecutando siempre las misma producciones sin adelanto alguno; la tranquilidad y alegría que empezaba á disfrutarse en España, libre ya de la invasion francesa, y la aficion de los barceloneses á los espectáculos lírico-dramáticos, unidos á la fama de las nuevas producciones del Cisne de Pésaro; avivaron el deseo de los amantes del arte, consiguiendo que en el año de 1815, volviese el teatro de Santa Cruz á abrir sus puertas á la ópera italiana, unida á una buena compañía dramática española.

Descuidada por los franceses la conservacion del órden, y la compostura y decoro que en el teatro se acostumbraba á guardar, ó se hacia guardar por nuestras autoridades, se habia tomado el pueblo algunas libertades que la sociedad culta reprobaba; y así fué, que al empezar á funcionar las compañías española é italiana, publicó un bando don Rafael de Velarde y Navia, gobernador interino de Barcelona, fechado en 25 de marzo de 1815, en el que entre otras cosas se prohibia, que se estuviese con el sombrero puesto durante la representacion, que se aplaudiese fuera de tiempo, que se hiciesen demostraciones de reprobacion y que se silbase: haciendo responsables á los que ocupaban los palcos y lunetas, de cualquier exceso de dicha clase que en estas localidades se cometiera.

Las óperas que en el año cómico de 1815 á 1816 se ejecutaron en Barcelona, por buenos cantantes italianos, entre los que se encontraba el famoso bajo Vaccani (1), fueron de lo mas escogido del repertorio extrangero, llevándose la preferencia las de Rossini: *El engaño feliz, Demetrio y Polibio*, *El equívoco extravagante*, y *La Italiana en Argel.*

Buenas las obras líricas, amantes de la música y entusiastas por la novedad los barceloneses, y descuidadas las obras españolas, claro está que nuestro teatro quedó sepultado en Barcelona para no volver á resucitar en mucho tiempo.

La ópera italiana y los cantantes italianos llamaban exclusivamente la atencion de la buena sociedad, y cada dia veian la luz pública, nuevos impresos elogiando á una y otros con menosprecio de nuestros actores y nuestras obras. Esto dió lugar á que en febrero de 1816, se publicase un suplemento al *Diario de Avisos*, en el que se defendia, como era justo, á los actores españoles, diciendo en uno de sus párrafos: «Protéjase las óperas que toda Europa proteje, pero no olvidemos que en toda ella el hijo primogénito, es el teatro nacional.» Pero en vez de alcanzarse el mejoramiento de los espectáculos que se defendian, tuvo lugar por aquellos dias una gran reunion de personas influyentes por su posicion y riquezas, presidida por el capitan general del principado D. Francisco Javier Castaños, duque de Bailen, y en ella se decidió formar una sociedad por acciones para tomar el teatro, y traer de Italia la mejor compañía de ópera que pudiera formarse.

Al efecto comisionan al maestro compositor D. Ra-

(1) Para Vaccani escribió Rossini *L' Equivoco stravagante*, ejecutado por primera vez en el Teatro *Corso* de Bolonia el otoño de 1811.

mon Carnicer, que aunque jóven aun, tanto por sus obras escritas durante su permanencia en Mahon, cuanto por los numerosos discípulos que tenia en Barcelona y la acertada direccion que habia tenido en los grandes conciertos ejecutados en el palacio del general Castaños, dió suficientes pruebas de sus conocimientos en el arte.

Carnicer, al manifestar su conformidad en el desempeño de tan árdua empresa, pidió una autorizacion para contratar á mas de los cantantes, un buen maestro director, que al mismo tiempo que introdujese en la orquesta las reformas necesarias para el mejor efecto del conjunto, fuera respetado de los profesores para acostumbrarlos á ensayos minuciosos, y diera nombre al teatro lírico de Barcelona. La sociedad de accionistas accedió á tan honrosa peticion hecha por parte de un maestro del talento de Carnicer, tan capaz para el desempeño del honorífico puesto que pedia para otro: mereciendo semejante conducta los plácemes de las personas sensatas, pues que en ella se veia la modestia del verdadero talento, el honor debido á los respetables maestros de la escuela italiana, el deseo de cumplir su encargo á satisfaccion de los que en él habian depositado su confianza, sin miras ambiciosas, y sobre todo, el afan de instruirse por principios en un género de música á que su inclinacion le llamaba.

La lista de la compañía italiana ajustada por D. Ramon Carnicer para el año cómico de 1816 á 1817, dirá mas en elogio de tan distinguido maestro español, que cuanto pudiera manifestar nuestra débil pluma.—Maestro director y compositor: Pedro Generali. Primer violin y director de orquesta: Alejandro Turchi. Primeras tiples: María Cantarelli y Carolina Bassi. Segundas: Mariana Ros-

si y Teresa Cantarelli. Primer tenor: Marcos Bordogni (1). Segundo: Gaspar Martinelli. Primeros bajos: Benito Torri y Domingo Vaccani. Primer apuntador: Angel Valli. Segundo: Felix Costanzo. Primer pintor y director de maquinaria: José Lucini. Segundo: Francisco Lucini.

Tan brillante conjunto de artistas, acabó de decidir al público barcelonés por la música italiana, y D. Ramon Carnicer, acrecentando su prestigio y conocimientos artísticos, fundó con dignidad en Barcelona el drama-lírico moderno extranjero, dándole al teatro de Santa Cruz la importancia en Europa, de teatro de *primo-cartello.* Mas si bien el maestro español alcanzó un justo renombre en el arte, la música patria, y el teatro primogénito de la nacion, nada le pudieron agradecer. Las circunstancias, el mérito de las obras extranjeras, el abandono de nuestro teatro lírico, su poca proteccion, el gusto de la Europa y del público en que vivia, le obligaron á obrar del modo que lo hizo, es verdad; pero tambien lo es, el que obedeciendo á todos esos poderes, el incienso de la gloria artística le ocultó los deberes para con la gloria patria y los sacrificios que deben hacerse siempre por ella.

La capital de Francia rindió tambien pleito homenaje al teatro lírico italiano, cuyas inspiradas obras llamaban la atencion de la Europa entera, y protegió estos espectáculos como reina de la novedad y de la moda, concediendo Luis XVIII el privilegio del teatro italiano á la célebre Angelica Catalani, con una asignacion de ciento sesenta mil francos anuales. Pero al mismo tiempo que se protegian dichos espectáculos y se dejaba anunciar la apertura del teatro italiano, el 18 de octubre de 1815, rebajando la música del país hospitalario que pagaba un justo

(1) Maestro de canto hoy del conservatorio de París, y autor de las treinta y seis vocalizaciones para soprano y tenor, que tan celebrado han hecho su nombre en Europa.

tributo al mérito (1); se protegian los espectáculos nacionales; se organizaba y mejoraba la enseñanza musical, nombrando maestro de composicion del conservatorio, al célebre Cherubini, que aunque italiano, tanta importancia habia dado al drama-lírico francés; y se premiaban y distinguian á los profesores y maestros franceses, para alentarlos en la senda del progreso artístico nacional. Si el gobierno francés alcanzó ó no la gloria que para su patria queria, no seremos nosotros los que lo decidamos: compárense las obras italianas de hoy con las francesas de la misma época, y decida la cuestion la inteligencia.

Si la España hubiese protegido su teatro lírico, hubiera luchado con mas ventajas que la Francia; y si no vencido á la Italia, se hubiese nivelado á ella, que es cuanto menos podemos decir en favor nuestro.

(1) Al anunciarse en París la apertura del Teatro italiano con la *Semiramis*, ópera del maestro Portogalio, se decia lo siguiente en el anuncio: «Por fin ya podemos lisonjearnos de que la ópera italiana, tan rica en piezas maestras desconocidas hasta ahora entre nosotros, queda para siempre cubierta de todas las vicisitudes que han abstraido su prosperidad y amenazado su total ruina. No es tiempo de recordar ahora los motivos de su decadencia: ya no existen, y su estado floreciente los ha condenado al olvido. La ópera italiana se ha establecido en todos los paises de Europa como por derecho de conquista, y tan solo á fuerza de una gran resistencia ha llegado á vencer la preocupacion del orgullo de las naciones, ó mas bien de aquella ignorancia rutinera que mira como innovaciones peligrosas los modernos regocijos y placeres. Lo bueno, lo bello, lo verdadero en todo género de cosas, halla siempre mayores é insuperables dificultades para establecerse que lo malo, lo ridículo y lo falso; pero si es lento su triunfo, tambien es despues mas seguro, mas durable. — Es probable que en Inglaterra sea donde han encontrado mayor resistencia las innovaciones musicales; y no puede mirarse sin gran sentimiento á una porcion de escelentes talentos á la cabeza de una faccion que ha sostenido largo tiempo la preferencia de la cornamusa escocesa á la lira italiana; ordinario y triste efecto de la preocupacion y la costumbre.—Nuestra música debe su existencia y progreso á la italiana. Este arte se hallaba aun en su infancia entre nosotros, cuando ya Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi, lo habian elevado en Italia á un grado de gloria que jamás se ha podido superar. Nosotros hemos sido bastante injustos é ingratos en proscribir á nuestros maestros y bienhechores: y los hombres de gusto han hecho por espacio de mucho tiempo los mayores, pero los mas inútiles esfuerzos para proteger la melódía italiana, contra los heréticos clamores de los partidarios de la antigua salmodia francesa. Las tentativas en distintas épocas para establecer en París una ópera italiana, solo lograron un éxito pasagero, disputado con animosidad fanática de unas gentes que se amotinaban contra el mismo placer que no podian dejar de sentir, etc.»

Dos años estuvo en Barcelona el célebre maestro Generali, y al marcharse quedó ocupando su lugar en el teatro de Santa Cruz don Ramon Carnicer, que nuevamente comisionado para la formacion de la compañía de canto que habia de funcionar en el año de 1819 al 1820, ajustó como primera tiple á la Adelaida Sala, para quien Rossini escribió su *Torbaldo y Dorliska*; como primer tenor, á Gaspar Martinelli; como bajos, á Felipe Galli (1) y Domingo Vaccani, y como director de orquesta, á Alejandro Turchi.

En esta época se ejecutó con muy buen éxito la primera composicion lírico-dramática del maestro Carnicer, titulada: *Adela de Lusignan*, y la reputada sinfonía del *Barbero de Sevilla* del mismo autor.

El entusiasmo por la música italiana y el desarrollo extraordinario que tomó su enseñanza, hicieron que en el año de 1817 se empezase á publicar en Barcelona por don Manuel Riera, un periódico filarmónico titulado: *La Lira de Apolo*, el cual sin texto alguno, repartia cada mes á sus suscritores, un cuaderno de piezas de música de las óperas que se ejecutaban en el teatro, arregladas para canto y piano, piano solo, piano y guitarra, ó guitarra sola, y algunas canciones españolas.

En los teatros de la córte por los años de 1814 tambien se ejecutaban composiciones líricas españolas, la mayor parte del repertorio antiguo, y pocas compuestas nuevamente por el maestro de dichos coliseos don Bernardo Acebo. Este compositor, en el año de 1815, hizo dimision de su plaza, no sabemos por que motivo, y el ayuntamiento fijó edictos de oposicion para darla nuevamente; y despues

(1) Para este célebre cantante escribieron los maestros italianos varias obras, y Rossini escribió para Galli: *L' inganno felice*, *La Pietra del Paragone*, *L' Italiana in Algieri*, *Aureliano in Palmira*, *Torbaldo y Dorliska*, *Maometo secondo*, *Il turco en Italia*, y *Semiramide*.

de haberla ganado por sus brillantes ejercicios el maestro don Jaime Nadal, organista de la iglesia de San Martin de Madrid, retiró aquel su renuncia, quedando de maestro otra vez, y nombrándose á Nadal supernumerario, cuyo destino ocupó hasta el año de 1825, componiendo en este tiempo, varias obras que fueron aplaudidas y encomiadas por los inteligentes.

Pero el público aficionado de Madrid quiso como el de Barcelona, y como el de toda Europa, escuchar los melodiosos sonidos de la inspirada cítara de Rossini; y contratadas las hermanas Morenos, recien llegadas de Italia, con otros cantantes españoles, para los teatros de la córte, en la noche del 29 de setiembre de 1816, en celebridad del casamiento de Fernando VII con la princesa doña María Isabel, el público madrileño escuchó entusiasmado la ópera titulada: *La italiana en Argel*, traducida al idioma español.

Tan inspirada produccion hace renacer de nuevo la aficion al teatro lírico, amortiguada por las continuas desgracias consiguientes á una guerra desastrosa, y á los acontecimientos políticos que tan abatidos tuvieron todos los espíritus; y aumentada la compañía lírica con la celebrada Lorenza Correa, esta hizo oir en idioma italiano y en medio de las producciones *No se compra amor con oro*, y *Los Pretendientes*, las despues casi populares arias de Rossini, *Di tanti palpiti*, y *Una voce poco fà*, que produjeron un verdadero fanatismo.

Mejórase la compañía lírica en el año de 1818, componiéndola los cantantes españoles siguientes: Tiples: Loreto García, Teresa Lavigna, Antonia Alonso, Francisca Moreno, Josefa Spontoni, Gertrudis Torres, y Narcisa Lorency. Actores cantores: Julian Muñoz, Dionisio Lopez, Eugenio Cristiani, Gregorio Alverá, Justo Mas, Antonio Llorp, y Angel Lopez: y traducidas al idioma español varias óperas

italianas, aumentan el entusiasmo é incitan el deseo de oirlas en el mismo idioma para que se escribieron.

Llega á la corte en esta época, procedente de Valencia, el compositor don José Melchor Gomis, discípulo del maestro Pons, con la esperanza de ver puestas en escena algunas de sus obras lírico-dramáticas; y logra con el auxilio de poderosos influjos, el que se ejecute su *Aldeana*, produccion que llamó la atencion de los inteligentes, pero que no le valió tan feliz éxito el poder hacer escuchar otras mas, por la efervescencia en que se hallaban los ánimos de esa parte del público que generalmente dirige los teatros, en favor de la ópera italiana cantada por italianos.

En efecto, el ayuntamiento de Madrid, como empresa teatral, consigue el año de 1821 la derogacion del decreto del año de 1802; y vuelve á presentar en los teatros de Madrid el espectáculo lírico italiano, contratando á los célebres cantantes, Adelaida Sala y Domingo Vaccani, que en la temporada anterior tantos triunfos habian alcanzado en Barcelona, y á la Naldi, Mari, Capitani, Rossich y el español García de Paredes; á quienes, segun el señor Mesonero Romanos, debió la corte el conocimiento de las obras mas escogidas de Rossini y demas célebres compositores modernos, acabando de fijar el gusto y aficion á dichos espectáculos: añadiendo, que muchos años pasarian sin que se olvidase el delirio quo infundia la peregrina voz de la Adelaida Sala en el *Tancredi*, y la de Paredes en el *Barbero de Sevilla*.

Mientras esto pasaba en España con los cantantes y obras italianas, un español en el extranjero mejoraba la escuela de canto italiano, introduciendo en París con grande éxito las obras de Rossini: y para una española, escribia dicho autor la mayor parte de sus célebres produc-

ciones. Manuel García era el primero: Isabel Colbran la segunda.

Para Isabel Colbran nacida en Madrid, hija de D. Juan Colbran, violin de la real capilla, y discípula de don Francisco Pareja, se escribieron las óperas: *Elisabetta, Otello, Armida, Mose in Egitto, Ricciardo e Zoraida, Ermione, La donna del Laggo, Maomello secondo, Zelmira*, y *Semirámide*: y mientras en España la cantante italiana Adelaida Sala contraia matrimonio con el conde de Fuentes y de Centellas, la española Isabel Colbran se unia en Italia al primer compositor de su siglo, Joaquin Rossini (1). En España se relegaban al olvido las obras líricas españolas, y en Europa eran aplaudidas, y muchas de sus melodías intercaladas en las obras de grandes maestros. En España se aplaudia con entusiasmo á muchas medianías italianas, mientras el mundo artístico se entusiasmaba oyendo al español Garcia y á su hija la célebre Malibran. Los cantantes españoles en el extranjero y en su patria, tenian que cantar en una lengua que no era la nativa, y muchos cantantes italianos alcanzaban una popularidad inmensa en España, ejecutando modestas tonadillas y canciones españolas; como por ejemplo, la Señora Sala, en Barcelona, en el *Presidario* el año 1819, y en el *Trípili* en 1820, y la Señora Marieta Albini, en el bolero intercalado en la ópera *Las Aldeanas Cantoras*, el año de 1827. ¡A cuántos comentarios dan lugar estos y otros muchos hechos sucedidos!

Nuestro teatro lírico sucumbió: no pudo parangonarse á el italiano: tuvimos que esclavizarnos al yugo extran-

(1) Isabel Colbran, á mas de célebre cantante, fué apreclable compositora, mereciendo ser elogiadas, de los inteligentes, las cuatro colecciones de romanzas que publicó bajo el título de *Canzoni*, dedicadas, una á la reina de España, otra á su maestro Crescentini, otra á la emperatriz de Rusia, y la última al príncipe Eugenio Beauharnela.

jero; tuvimos que copiar, y hacer el sacrificio de nuestra nacionalidad y hasta de nuestras costumbres: pero no por falta de genios para crear, no por carecer de conocimientos ni de españolismo, sino por no tener gobiernos protectores que alentasen nuestros trabajos y premiasen nuestras obras, ni profesores que se atreviesen á arrostras con valor todas las penalidades consiguientes á la defensa del teatro lírico nacional, tan abandonado por todos, y tan puesto en ridículo por los mismos que debieran defenderlo y protejerlo.

Dice Mesonero Romanos en sus *Escenas Matritenses*: «Siguió así la ópera italiana, mas ó menos brillante hasta que en 1825 se ajustó la compañía de Montresor, desde cuya época no fué una aficion la del público sino un furor filarmónico. El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó á tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en el canto, sino en gestos y modales: se vestia á lo *Montresor*, se peinaba á la *Cortesi*, y las mujeres varoniles á la *Fábrica* causaron furor todo aquel año. Tan poderoso es el prestigio de la novedad, y tan dominantes los preceptos de la moda

«La exigencia del público, creciendo desproporcionadamente, no se contentaba ya con artistas medianos. Fué preciso presentarle los de primer órden, y las célebres Corri, Césari, Albini, Lorenzani, Tossi, y Meric-Lalande, y los señores Maggioroti, Piermarini, Galli, Inchindi, Passini, y Trezzini, con tantos otros como siempre ascendiendo hemos visto despues, han necesitado toda la estension de sus talentos, y la perfecta ejecucion de las obras mas clásicas de Rossini, Pacini, Meyerbeer. Mercadante, Morlachi, Carnicer, Donizzetti y Bellini, para sostener

la aficion del público, y excitar su entusiasmo, hasta el punto que al concluirse el año cómico de 1831 con la despedida de la señora Adelaida Tossi, faltó poco para que los partidos encontrados de *Tossistas* y *Lalandistas* consiguiesen sembrar una eterna discordia en nuestra sociedad madrileña.»

Hemos copiado estos párrafos, para que semejantes hechos no se crean exageraciones nuestras, sino verdades por desgracia muy verdades. Y decimos por desgracia, porque de tan sobresalientes obras y tan buenos cantantes, no sacamos la utilidad que otras naciones para el mejoramiento de nuestro drama lírico, antes al contrario, nuestros profesores se vieron precisados á seguir el ímpetu de un fanatismo, formado solo en una moda que pasa por no estar fundado sobre los sólidos cimientos que dá la ilustracion del estudio; tuvieron que olvidar lo que se debian al arte, á sí propios, y á su nacion; y en vez de elevar la música de su patria, como lo han hecho los mas célebres compositores de Europa, la hundieron en el polvo del olvido. Llegó el caso de creerse rebajados los cantantes españoles, si cantaban en su propio idioma! Llegó el caso de mirar con desprecio al compositor que creaba una cancion española, mientras se encumbraban á las nubes, hasta á los mas rutinarios copiantes de las melodías italianas!

No era buen compositor, el que no escribia música para el idioma del Petrarca y del Tasso; no era buen maestro, el que no enseñaba por los métodos impresos en Milan ó Nápoles. A fuerza de ser tan privilegiado el oido de los españoles para la música, cantaban, mas bien por instinto que por principios; mas por lo que oian en el teatro, que por las lecciones que recibian; mas por seguir la moda, que por el gusto de cantar en un idioma que no conocian ni estudiaban.

No eran las obras las que se juzgaban, sino los cantantes; no era el mérito, sino la moda; no era juez el arte, sino el capricho. Asi lo creemos nosotros, y así nos lo demuestra el mismo señor Romanos en el siguiente párrafo : «Tan imposible era ya hacer subir de punto aquella exageracion, que necesariamente tenia que empezar á declinar; y así es que en el año último (1830) puede decirse que ha entrado la ópera en el período de su decadencia, de que solo han podido retraerla algunos instantes, los extraordinarios recursos artísticos de la señora Meric-Lalande. En vano los entusiastas ó intolerantes exclaman que los artistas no son nuevos, y las óperas no bien escogidas: en vano busca á su tibieza causas interiores; el mal está en su imaginacion. Satisfecha esta con el continuo alimento musical, y pasado tambien el influjo de la moda, ha llegado á mirar con indiferencia lo mismo que en otro tiempo le entusiasmaba.»

La moda, y solo la moda sostuvo entonces el espectáculo lírico italiano ; moda sumamente útil para la prosperidad de nuestra educacion artística y que nos hubiera puesto al nivel de otras naciones, si nuestros gobiernos y maestros, la hubiesen aprovechado, como lo hicieron en Francia, Alemania, y aun en Inglaterra.

La Alemania protegió la ópera italiana, pero mejorando por ella cada dia mas la suya propia ; la Francia hizo lo mismo, y de este modo enriquecieron su teatro, lo nivelaron despues con el italiano, y mas tarde lo han superado. ¿Y nosotros qué hicimos? Contesten los hechos históricos.

El teatro nacional fué abandonado y aun despreciado ; las mejores obras de nuestros clásicos poetas se tenian por monótonas é insulsas; y la novedad italiana en vez de ser estimada para sostener nuestras mayores glorias literarias, destruyó nuestro teatro, y aumentó contra nosotros el sar-

casmo extranjero, oscureciendo nuestro brillante pasado, y esclavizando nuestro porvenir.

La sátira contra *el furor filarmónico,* debida á la brillante pluma de nuestro popular y festivo poeta D. Manuel Breton de los Herreros, nos releva de extendernos mas sobre una época tan brillante para el arte, y tan malamente aprovechada en favor de nuestro teatro nacional.

La proteccion del público á las obras italianas, y los acontecimientos políticos del año de 1825, obligaron á don José Melchor Gomis, como á tantos otros profesores, á abandonar su patria y buscar en paises estraños lo que el suyo le negaba. Llegado á París, su primer deseo fué el de hacerse con un libreto francés para ponerlo en música; mas perdida la esperanza de poderlo alcanzar, marchó á Londres, donde con el auxilio de algunas lecciones y la publicacion de varias canciones españolas acogidas con favor, logró poder subsistir y hacerse una reputacion, que consolidó despues, con el resultado de una cantata á cuatro voces y acompañamiento de orquesta, titulada: *L' Inverno*, ejecutada en la sociedad del *concierto filarmónico*, y la publicacion de un método de solfeo que fué mas tarde reimpreso en París. En 1827 pudo Gomis adquirir el libreto deseado, y puesto en música y remitida la particion al director de la ópera cómica de París, tuvo la suerte de que fuera aceptado su trabajo y llamado á dirigir los ensayos. Pero empezados estos, sin saberse el motivo, el empresario manda suspenderlos, se entabla un pleito, en el que Gomis consigue se le paguen tres mil francos de indemnizacion por daños y perjuicios, mas no logra el ver su obra puesta en escena. Establécese en París, y el 29 de enero del año de 1831, se dió en la sala Ventadour la primera representacion de su nueva ópera en dos actos, titulada: *Le diable á Seville*; obra llena de ori-

ginalidad, bien conducida, mejor instrumentada; y artísticamente escrita; pero que no agradó cual debiera, porque su música era puramente española, y sin el tinte del género peculiar para la lengua en que fué escrita, pareció monòtona á los franceses en el conjunto, si bien gustaron algunas piezas aisladamente. Hemos tenido el gusto de oir esta obra, y aunque mal traducido al español su insípido argumento, y mal ejecutada la música por los cantantes que la desempeñaron, pues la mayor parte eran actores, nos agradaron todas sus melodías por su originalidad y género puramente nuestro, particularmente la sinfonía, el coro de monges, el polo del tenor, el aria del barítono y el duo de tiple y tenor; siendo muy aplaudida dicha obra en Barcelona, en las varias noches que fué ejecutada, mereciendo algunas piezas los honores de la repeticion.

Despues de esta ópera, se ejecutaron en París dos mas del mismo autor, la una, titulada: *Le Revenant*, la otra *Le Portefaix*, y las dos tuvieron poco mas ó menos el mismo éxito que la primera, porque adolecieron de los mismos defectos.

Si á este distinguido compositor, lo mismo que á Manuel García, se le hubiese protegido en España, no se hubiera negado por algunos españoles nuestro género de música para el drama lírico, y á otra altura estaria nuestro teatro nacional.

Don José Melchor Gomis, murió en París el año de 1836, pensionado por el gobierno francés.

Don Mariano Rodriguez de Ledesma, discípulo del famoso maestro D. Francisco Javier García, despues de haber sido maestro de la compañía de ópera española de Sevilla, pasó en el año de 1805 á desempeñar el mismo cargo al teatro de los *Caños del Peral* en la corte, con la obligacion de cantar la parte de primer tenor en las

óperas que se ejecutaran. Sus conocimientos en el arte y su privilegiada voz, le valieron el ser nombrado por Cárlos IV tenor supernumerario de su real capilla; mas los acontecimientos políticos del año de 1808, le obligaron á abandonar la corte y marchar á Inglaterra, en donde al poco tiempo fué muy bien recibido de los inteligentes, por algunas pequeñas obras que publicó, mereciendo ser nombrado miembro del *Concierto filarmónico*, y maestro de canto de S. A. R. la princesa Carlota de Gales, hija y heredera de Jorge IV, rey de la gran Bretaña. Nombrado por Fernando VII en el año de 1815 tenor de su real capilla, volvió á Madrid, y mereció al poco tiempo ser maestro de canto de S. A. R. la infanta doña Luisa Carlota, para quien escribió una coleccion de cuarenta ejercicios de vocalizacion, que en el año de 1827 publicó en Paris. Privado de su destino por los acontecimientos de 1823, volvió á Lóndres en donde fué nombrado miembro consultivo de la Academia Real, y en 1825 maestro director de la clase de canto, cuya plaza desempeñó hasta el año de 1834 que volvió á España.

Los conocimientos de este distinguido maestro, pudieron tambien emplearse en favor de nuestro teatro lírico.

No puede negarse el que teniamos escuela de canto en España, tan buena, por lo menos, como la de los italianos, puesto que probado habemos, el que nuestros cantores fueron sus primeros maestros, y en todos tiempos respetados y apreciados por su inteligencia. Y si es verdad que en Italia se ha perfeccionado despues dicha enseñanza en sus academias y conservatorios, tanto por el amor patrio de sus nacionales, cuanto por el desarrollo de su drama-lírico, tambien lo es que no nos quedamos tan atrasados los españoles á principios de este siglo, como puede justificarse por el método de canto y armonía *para per-*

feccionar un buen músico y cantor, que en el año de 1815 publicó en Madrid, bajo el nombre de *Melopea*, D. Miguel Lopez Remacha, profesor de la real capilla de S. M.

En la primera parte de esta interesante é instructiva obra, se dan á conocer téorica y prácticamente todos los elementos necesarios para la lectura de la música: en la segunda, todo lo concerniente al canto, esplicándose con minuciosidad el modo de pronunciar y hacer uso de las vocales, el portamento de la voz, el gorgeo, el adorno, el gusto y la espresion, con reflexiones filosóficas sobre dichos puntos, del mayor interés y del mas perfecto y acabado estudio; y en la tercera parte, las nociones de armonía necesarias al complemento de la enseñanza.

Esta obra, como otras muchas, desconocida hoy de la mayor parte de nuestros profesores, y sustituida con otras, tal vez de menos mérito, es un comprobante poderoso para hacer ver á los que en tan poco nos tienen por nuestro exagerado extranjerismo, que no hemos carecido en ningun tiempo de buenas obras elementales originales, ni de buenos profesores.

En los teatros de Cádiz y Sevilla, en donde siempre tuvieron compañías buenas de canto, ejecutándose con perfeccion obras españolas ó traducidas, en 1819 las aumentaron con buenos cantantes españoles: componiéndose la de Sevilla, formada por doña Ana Scioneri, dueña y empresaria de aquel teatro, de los artistas siguientes: Maestro compositor, D. Antonio Linares. Director, Joaquin Calders. Primeras tiples: Josefa Ordoñez, Francisca Hermovilla y María Martinez. Segundas: Manuela Tapia é Isabel de Castro. Terceras: María Muñoz y Manuela Carvajal. Tenores: Juan Ugalde y Francisco José Cordero. Bajos: Lázaro Calderi y Joaquin Calderi. Segundos: Miguel Muñoz y Francisco Muñoz; y para cantar los papeles de ca-

rácter, María del Rosario Sabatini.—La compañía de Cádiz la componian: D. Benito Perez, maestro director; don Manuel Silva, director de orquesta. Primeras tiples: Francisca Moreno, Casimira Delgado, y Catalina Yllot. Primeros tenores: José Rosales, José Muñoz y Manuel Bota; y bajos, Manuel Hernandez y Joaquin Martinez.

La orquesta del teatro de Sevilla, la componian: ocho violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un fagot, dos violas, un violoncello, y un contrabajo. La de Cádiz, diez violines, dos violas, dos contrabajos, dos violoncellos, un fagot, dos clarinetes, una flauta, un oboe, y dos trompas: la de Barcelona, seis violines primeros, seis segundos, dos clarines, dos trompas, dos fagotes, dos clarinetes, dos flautas, dos oboes, dos violas, un violoncello y tres contrabajos; y la de Madrid, seis violines primeros, seis segundos, dos violas, dos violoncellos, dos contrabajos, dos clarinetes, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas y dos trombones.

En todas las provincias de España habia teatro en la época á que nos referimos, y en todas ellas, con las compañías que se formaban de verso, iban por lo menos una dama y un galan que llamaban de música, y con la obligacion de cantar varios actores de verso, para ejecutar en los intermedios de la funcion, ó entre la comedia y el baile ó sainete, duos, arias, tercetos, tonadillas ó zarzuelas; componiéndose las orquestas mas pequeñas, de cuatro violines, una viola, un contrabajo, dos clarinetes, una flauta, dos trompas y un fagot.

Tanto las compañías de canto de Sevilla y Cádiz, como las de las demas provincias, escepto Barcelona en la época á que nos referimos (1), secundaban á la de Madrid, eje-

(1) Los mejores cantantes italianos que se oyeron en Madrid en esta época, fueron primero aplaudidos en el teatro de Barcelona, como son: la Sala, la Albini, la Pastori, Galli, Frezzini, Piermarini, Cavaceppi, Inchindi, y otros varios.

cutándose la mayor parte de las obras mas aplaudidas en la corte, ó las piezas mas principales de ellas, segun el número y facultades de los cantores. Así fué, que al introducirse en Madrid la ópera italiana, las empresas teatrales de provincias que no pudieron sostener compañía italiana (1), que fueron las mas, hicieron cantar á medianos y malos cantores y actores, en un idioma que no entendian, y ejecutar de pronto un género de música para el cual se necesitaban estudios particulares de alguna consideracion. Los aficionados, exigieron de sus maestros, que por lo regular eran los maestros de capilla de las catedrales, y los organistas, el que les enseñasen piezas italianas, que efectivamente enseñaban unos y aprendian otros; pero que ni unos ni otros daban espresion al canto por no conocer el idioma, generalmente hablando, ni el colorido á la música por desconocer enteramente el género. De manera, que en la mayor parte de las provincias de España, ni se cantó en italiano, ni en español, por los aficionados; ni por la mayor parte de nuestros maestros se compuso música española ni extranjera, sino que lanzados unos y otros en el torrente de la moda, sin la seguridad que dá un concienzudo estudio, hicieron tal revoltillo de música española, italiana y eclesiástica, en las nuevas obras de imitacion, y

(1) Tanto Cadiz como Sevilla, dejando las compañías españolas de canto, sostuvieron dignamente la competencia con Madrid y Barcelona en las compañías italianas, y las obras que se ejecutaban. En el teatro de Sevilla el año de 1828, cantaban. la Pessaroni, académica filarmónica de Bolonia, la Micheleel, Mari y Fusconi; y los libretos italianos eran traducidos al español, de un modo digno de citarse, como lo hacemos con un trozo de la ópera Ricciardo y Zoraida:

Non lusingarte, ó barbero	¡Oh bárbaro! no esperes
O' indiborlimi il core,	triunfar de mi valor,
Disprezzo il tuo furore	desprecio tu furor,
Morte terror non ha.	detesto ya el vivir.
Serena i mesti rai	Calma el dolor insano,
Idolo del cor mio	dueño de mi albedrío
Prendi l'estremo addio	escucha el adios mio,
El lasciami morir.	y déjame morir.

se ensalzaron obras y maestros advenedizos tan sin mérito, que conseguimos al fin de tanto disláte, el que las naciones extranjeras nos colocasen en último término al hablar de música, ó nos olvidasen del todo.

Como españoles, olvidamos nuestras glorias y nuestros maestros, maestros y glorias que enorgullecerian hoy á la nacion mas clásica y adelantada en el arte: como italianos, encumbramos á medianías estrañas, condenando al ostracismo á notabilidades reconocidas en Europa. Pagamos con pródiga mano á muchos extranjeros que nada nos enseñaron, reduciendo á la miseria á muchos nacionales que pudieron dar nombre á su patria; y nuestras obras italianas, no habiendo nacido en el país del idioma para quien se escribia la música, ni teniendo toda la originalidad necesaria en las producciones teatrales de todo país, no pudieron pasar nuestras fronteras ni alcanzar popularidad en España; fué corta su vida, y acabaron por ser relegadas al olvido; aunque con el mérito algunas de ellas de un buen trabajo científico.

A tal estado nos redujo una novedad de grande importancia artística, pero admitida sin provecho útil; un entusiasmo justo, pero sin el estudio necesario para hacerlo duradero en favor del arte y gloria de nuestra patria.

Para corrobacion de lo expuesto, copiamos del *Teatro social del siglo* XIX, de nuestro popular y festivo escritor D. Modesto Lafuente (Fr. Gerundio), obra publicada el año de 1846 (1), el siguiente párrafo. «Han venido otros artistas (extranjeros) y se han llevado cruces por honra, y plata por provecho. Y no llega extranjero alguno, á quien no se franqueen generosamente nuestros teatros y

(1) *Teatro social del siglo* XIX. Tom. II, pág. 309.

nuestros liceos, á quien no se reciba con aplausos y coronas, á cuyos bolsillos no llevemos con mano pródiga *nuestras cortas facultades*, ya sea cantante, ò ya sea pianista, violinista, flautista ó *quomodocunque sit* instrumentista. —Todo esto está muy en su lugar, y es muy merecido y muy loable, y honra mucho á la España. Pero la honraria mucho mas, y estaria en mejor lugar, y seria muy mas loable, si al mismo tiempo y del mismo modo, ya que con preferencia no fuese, se alentára, estimulára, honrára, premiara y protegiera á los artistas españoles, y no se los tuviera como se los tiene, ó desatendidos, ó postergados, ú olvidados y abatidos; bien que esto fuera faltar en la patria de Fr. Gerundio la regla infalible de los vice-versas. Dos compañías de ópera italiana ha habido en Madrid en estos últimos tiempos: cosa que no hay en París, ni en Lóndres, ni en Viena, ni en otra parte alguna, y dos ó tres profesores *españoles* han hecho esfuerzos por introducir en *España la ópera española*, y han sudado sangre para conseguir que se les cediera un local para poder hacer siquiera *un ensayo* de sus obras, y esto gracias á los particulares, que por lo que es al gobierno de España, como generalmente se compone mas de danzantes que de músicos, no les importa la música con tal que *siga la danza*.»

Aquí cesan todos nuestros comentarios, narrando solamente en la continuacion de esta obra, los hechos históricos sucedidos hasta el año de 1850. Somos contemporáneos de ellos: de un padre, de amigos ó desafectos á nosotros, debemos hablar; hemos de mentarnos á nosotros mismos, y pudiera marcar la maledicencia, de parcialidad ó de amor propio, lo que bajo la fé de historiadores tuviéramos por mas justo.

La empresa de los teatros de Madrid ajustó para direc-

tor de la ópera italiana en el año de 1826, al celebrado maestro D. Severio Mercadante, tan ventajosamente conocido ya en Italia por sus sobresalientes obras; con la obligacion de escribir dos óperas para los dichos coliseos. Mas por desavenencias, que no son de este lugar referir, entre la empresa y el maestro, volvió este á Italia al siguiente año para poner en escena en Turin sus dos obras, el *Ezio* y el *Montanero*. Regresó en el mismo año á Madrid, y pasando en 1829 á Cádiz, como director de la compañía de canto que en aquel teatro funcionaba, hizo oir en él, por primera vez, su *D. Quijote*, con el mismo feliz éxito, que habian obtenido, y obtuvieron despues, tanto en Madrid, como en Cádiz, Sevilla y Barcelona, *La Represalia*, *La testa di Bronzo*, y *Los dos Figaros* (1). Terminado su compromiso en Cádiz, volvió á la corte, donde permaneció hasta el año de 1831 que se dirigió á Nápoles.

Don Ramon Carnicer, maestro director del teatro de Barcelona, cada dia aumentaba mas su reputacion en esta capital, tanto por su buena direccion en los espectáculos, y acertada eleccion en los ajustes de cantantes, como por las obras que escribió y puso en escena. Desde el año 1819 hasta el año 1827, á mas de la *Adela de Lusignan*, compuso las óperas, *Elena y Constantino*, y *El Convidado de Piedra;* las sinfonías del *Barbero de Sevilla*, y *Adolfo y Chiara;* y escenas, cavatinas, arias, duos y tercetos para intercalarse en las óperas de la *Cenerentola*, *Turco in Italia*, *Otello*, *Represalia*, *L' Agnese*, *Il matrimonio secreto*, *La Schiave di Bagdad* y otras varias.

En el año de 1827 fué reclamado Carnicer á la empresa

(1) Estando lo mejor de la sociedad de Cadiz, oyendo una de las óperas de Mercadante, se recibió la noticia de que el rey declaraba á esta poblacion puerto franco; y en uno de los entreactos, dicho maestro improvisó la música de un himno dedicado al pueblo gaditano, que se ejecutó aquella misma noche causando un verdadero entusiasmo.

de Barcelona, por una real órden, para los teatros de Madrid, cuya empresa era el ayuntamiento, *por ser necesario para la formacion de la compañía de ópera* (palabras de la real órden); y desde esta época, quedó en la corte como maestro director de los teatros líricos, reemplazándole en Barcelona, el distinguido organista de la catedral, D. Mateo Ferrer, que ha desempeñado despues dicho cargo, veinte y cinco años consecutivos, á satisfaccion de los barceloneses.

Para los teatros de Madrid escribió Carnicer: en 1829, la ópera *Elena e Malvina;* en 1830, *Cristobal Colombo;* en 1832, *Eufemia di Messina;* y en 1837, *Ismalia ó morte ed amore*, con otras varias piezas sueltas para intercalarse en óperas de diferentes autores, ó en comedias y dramas. Tambien compuso algunas canciones españolas, la mayor parte para ser cantadas por artistas italianos, como *El Chairo*, para la Meric-Lalande; *La Currilla*, para la Armelinda Manzocchi; *El no sé*, para dicha cantante; *El Agua vá*, para ejecutarse en *L'Elisir d'amore*, y otras, como *El Sereni*, *El Caramba*, *El Julepe*, y *la Criada*; muchos himnos; una *Loa*, y varias piezas para solo instrumental.

Las orquestas de los teatros do Madrid y Barcelona, se hallaban por este tiempo en un estado brillante, por los conocimientos artísticos de sus profesores; puesto que las plazas de unas y otros, se ocupaban por rigurosa oposicion, sin que empresa alguna despues, pudiese quitarles la propiedad que con el estudio y talento habian comprado. A los profesores de Madrid les servia de mérito para obtar despues á las plazas vacantes en las orquestas de la reales cámara y capilla de S. M., la brillantez de sus ejercicios en los teatros; y tal costumbre, era un honor y un bien para el arte, y una recompensa y estímulo para los que lo profesaban. Pero este bien y este estímulo en los

teatros de la corte, lo hizo desaparecer D. Ramon Carnicer en beneficio de las empresas particulares que entraron á sustituir á la del ayuntamiento. Así fué que se acabó la seguridad de los artistas en la ocupacion de sus plazas hasta ser jubilados, y empezó á malearse tan distinguida reunion de profesores, entrando á ocupar puestos en dichas orquestas, por recomendaciones; muchas personas que no pudieron igualarse en mérito ni conocimientos, á los que con tanta dignidad desempeñaban aun los cargos ganados en un honorífico certámen. Lo mismo sucedió en Barcelona poco despues, y los buenos instrumentistas que se vieron postergados á medianías, y sin estímulo ni distincion, se abandonaron muchos de ellos, y dejaron de ser artistas para convertirse en mecánicos.

CAPITULO XXXII.

Maestros de capilla del siglo actual y sus obras.—Organistas.—Oposiciones al magisterio de la real capilla y cámara de S. M.—Examinadores.—Opositores.—Ejercicios.—Concesion del magisterio de la real capilla.—Idem de la real cámara.—Don Francisco Olliveres.—Don Antonio Pablo Honrubia.—Don Roman Jimeno.—Don Francisco Andreví.—Don Jaime Nadal.—Don Hilarion Eslava.—Don Alejo Mereé.—Don Tomás Genovés.—Don Indalecio Soriano Fuertes.—Estado de la real capilla.—Muerte de Ledesma.—Nuevas oposiciones.—Estado de las capillas de música de las catedrales.—Idem de la música eclesiástica en Madrid.—Obras elementales de varios autores.—Invencion del *Cromámetro*, por Fernandez.—Esplicacion del *Cromámetro*.

Terminada la guerra de la *Independencia*, fué volviendo á recobrar el culto católico su antiguo esplendor, y las capillas de música de catedrales, iglesias y colegiatas, á ser dignas del nombre artístico que con justicia habian adquirido.

Don José Lidon, que de organista de la real capilla pasó á maestro de ella, compuso sobresalientes obras que se conservan en su mayor parte en los archivos del real palacio (1); entre las cuales, segun la opinion de D. Hila-

(1) **Obras de Lidon que se conservan en los archivos de la capilla real de Madrid:** —Letanía de la Vírgen á 8, y Salve á 5, año 1789.—Vísperas de los santos á 8, año 1788. —Misa á 8 sobre los Himnos de la Vírgen, año 1788—Completas á 4 duplicado, 1789.—Himno: *Iste confesor*: 1788.—Himno *Ave maris Stella* á 4, 1788.—Lamentaciones del Miercoles á solo, 1789.—Letanía de los santos á 8 y Paogelingua, 1804.—Vísperas de los santos y de la Vírgen á 4 y á 8, 1790.—Misa á 8 sobre los Himnos *Pange lingua* y *Sacris Solemnis*.—Misa á 4, *Domine exaudi orationem mean*. 1794 —Lamentaciones del jueves á solo renovadas en 1806.—Lamentaciones del Miércoles, Jueves y Viernes Santo á solo, 1799.—*Tedeum* á 8, 1814.—Dos Salmos é Himnos para las vísperas del corazon de Jesus, 1822.—Misa á 8, *Laudate Dominum*, 1806.—Himno de apóstoles á 4, 1806.—Dos lamentaciones del Miércoles, 1807 y 1817.—Lamentacion segunda del Viernes á solo de bajo, 1825.—Lamentaciones del Jueves, 1808.—Secuancia de Resureccion á 8, 1808.—Letanía y Salve á 7, 1820.—*Te-Deum* á dos coros, 1816.—Invitatorio y oficio de difuntos, 1824.—Miserere con instrumentos de viento á dos coros, 1815.—Dos Secuencias de Corpus á 8, 1805 y 1807.—Lamentacion segunda del Miércoles á solo, 1807.

rion Eslava, sobresalen como mas notables, un juego de vísperas, unas completas, y un *Ave maris Stella* (1). Dejó Lidon muchos y buenos discípulos, tanto en la composicion, como en el órgano; dos de los cuales son el P. Fr. Pedro Carreras y Lanchares, y Fr. Juan Aisiain; y los archivos de la capilla de S. M. quedaron á su fallecimiento en un estado casi inmejorable, tanto por el buen arreglo de ellos, como por la escogida y numerosa coleccion de obras nacionales y extranjeras que encerraban (2).

Don Pedro Gil, maestro de la catedral de La Seo de Zaragoza, desde el año de 1819 hasta el 1842 en que murió, escribió muy buenas obras: siendo las mas notables, un himno de Mártires, y un credo. Y de D. Antonio Ibañez, maestro de la metropolitana del Pilar, jubilado en 1835 y fallecido dos años despues, se conservan bastantes composiciones, entre las que sobresalen, dos *nonas*, un *miserere*, y unos *gozos* á la vírgen del Pilar.

Desde el año de 1817, ocupó el magisterio de la catedral de Lérida, D. José Menendez, hasta el año de 1826 que hizo renuncia de él: dejando escritas, entre otras obras, una misa á grande orquesta, una salve, un miserere, unas lamentaciones y dos salmos á dos coros, de sobresaliente mérito. Sustituyó á Menendez el año de 1827, don Magin Germá, maestro de grandes conocimientos, como lo manifiestan, entre otras composiciones que se conservan, un salmo á dos coros con acompañamiento de órgano, una misa, un *Te-Deum* y unas lamentaciones.

(1) Lidon á mas de las obras que escribió para capilla, compuso un gran número de piezas para órgano, entre ellas seis fugas sobre cantos de varios himnos eclesiásticos escribiendo tambien un tratado de *Fuga ó paso*, de un gran mérito.

(2) A mas de las obras de los maestros que habian sido de la capilla real, dejó Lidon en los archivos, composiciones escogidas de los maestros: Almaida, Ledesma, Ducási, Inzénga, Doyagüe, Murguía, Yrriharren, Pergolesi, Cavaza, Brunetti, Fortunati Léo, Alegri, Líteres, Ripa, Herranz, Texidor, Lopez Remacha, Vacari, y Weberio.

Don Ramon Vilanova, maestro de la catedral de Barcelona, en 1831, renunció dicha plaza en el año de 1832 para pasar á dirigir la compañía de ópera italiana del teatro de Valencia. Marchó á Madrid despues de la muerte de Fernando VII, y fué nombrado adicto facultativo del conservatorio de María Cristina, volviendo al poco tiempo á Valencia, y estableciéndose despues en Barcelona, donde cuenta numerosos y distinguidos discípulos, entre los que se halla el malogrado D. Vicente Cuyás, autor de la aplaudida ópera *La Fattuchiera*.

Entre las obras del distinguido maestro Vilanova, la mayor parte del género religioso, y en las que hay un gran número de misas, rosarios, letanías, himnos, responsos, etc.; merecen citarse particularmente, por su revelante mérito, una misa de *Requiem* escrita sin violines, supliéndolos las violas, denominada vulgarmente de las *violetas*; el gran *Requiem* de Bilbao, llamado así, por haber sido escrito y ejecutado para las exequias de los que murieron en el sitio de dicha ciudad en la última guerra; la misa *Pastoril*, tenida en mucha estimacion en Roma, por haberse ejecutado varias veces el dia de Navidad en la capilla de Monserrat, iglesia particular del tribunal de la Rota; la misa conocida por del *arpa*, y otra con órgano y violas.

Don Juan Cuevas, maestro de la catedral de Córdoba, hasta el año de 1833; D. Luis Blasco, de la de Málaga hasta el año 1830; D. Manuel Languia, de la de Jaen; don Bonifacio Manzano, de la de Segobia; D. Mariano Reig (1), de la de Málaga, desde 1833; D. Antonio Hidalgo, de la de Oviedo; D. Blas Hernandez (2), de la de Logroño; D. Fran-

(1) Desde el año de 1833 que ocupó Reig el magisterio de Málaga, ha escrito varios salmos, motetes, responsorios, lamentaciones, misereres y misas, con instrumental y sin él, de un mérito notable.

(2) Entre las obras de este laborioso maestro, se encuentra una, impresa en 1837,

cisco Reyero, de la de Burgos ; D. Angel Martinez, de la de Valladolid ; el sabio D. Benito Andreu, de la de Mahon (1); don Bernardo Carton, de la de Santander; Hernandez y Rebajo, maestros de la de Santo Domingo de la Calzada; don José Gil, de la de Orihuela : D. Tomas Mateo ; de la parroquial de Santa María de Hellin ; D. Antonio Oller, de la iglesia de Igualada, organista, primer bajo despues de la catedral de Toledo, y mas tarde de la real capilla; Aspa, de la catedral de Sigüenza; D. Lorenzo Nielfa, del real convento de la Encarnacion de Madrid ; Almeida, Albarracin, Ripa, Rubin, Herranz, Alaix y Barba, han sido, y aun muchos de ellos son todavía excelentes compositores; así como otros varios, de quienes no tenemos noticias aunque hemos procurado adquirirlas.

Como organistas, son muchos y sobresalientes los què existen y han existido en nuestra época. Los célebres don Antonio Sanclemente y D. Eugenio Gomez, de la catedral de Sevilla; y D. Alfonso Lidon, primer organista de la real capilla de S. M.; D. Valentin Meton, de la catedral del Pilar de Zaragoza (2); D. Damian Sanz, de la de Pamplona ; D. Magin Punti, de la de Lérida ; D. Antonio Navarro, de la de Murcia ; el reverendo P. Juan Quintana, del convento del Cármen de Barcelona ; D. Mauricio Alberni, de la Rioja ; D. Juan Bautista Plasencia, del colegio del Patriarca de Valencia ; D. Luis Vall-llosèra, de Santa María del Mar de Barcelona ; D. Mateo Ferrer, de la catedral de id; D. Joaquin Guelvenzu, de la real capilla, y maestro de piano, en la actualidad, de S: M. el rey; don

titulada: *Manual Armónico*, en donde tanto en su prólogo, como en el artículo preliminar que le sigue, hay noticias sumamente curiosas en defensa del arte y los que lo profesan.

(1) En 1851, ha publicado en Barcelona este distinguido maestro una obra titulada: *El canto llano simplificado en su anotacion y en sus reglas*, de un gran mérito.

(2) Este distinguido organista ocupa dignamente, desde la jubilacion de D. Antonio Ibañez, el magisterio de la capilla del Pilar: siendo muchas, y de un mérito notable, las obras que á escrito, tanto para voces ó instrumentos, como para órgano.

José Preciado, de Tafalla; D. Joaquin Espin y Guillen, del convento del Cármen de Madrid; D. Bartolomé Blanch, de Tarrasa; D. N. Aguirre, de la catedral de Jaen; don Cayetano Quilez, de la de Málaga; D. Primitivo Pardas, de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona; D. Gerónimo Perera, de Villanueva de Sitjes; y D. Nicomedes Fraile, del monasterio dé San Bartolomé de Lupiana, á mas de distinguirse en el órgano, han sido y son la mayor parte de ellos, sobresalientes pianistas y compositores.

Don José Sobejano, de quien nos hemos ocupado ya, dejó el magisterio de capilla de Leon y pasó á la corte, en donde por su gran mérito como organista y pianista, fué nombrado en 1827 maestro de piano del real Seminario de Nobles, y en el mismo año primer organista de la real capilla de San Isidro en Madrid. Entre las obras escritas por este distinguido profesor, se encuentran, sus dos métodos de solfeo y piano tan generalizados en España, un oficio de difuntos, una misa de *Requiem* á grande orquesta, y las siete palabras.

Por muerte de D. José Lidon, ocupó el magisterio de la real capilla de S. M., el año de 1827, D. Francisco Federici, maestro de la real cámara; uniéndose las dos plazas conferidas á Federici, por gracia especial de S. M., y no por premio al mérito alcanzado en un certámen artístico. Varias son las piezas italianas compuestas por este maestro, que se conservan en los archivos de la real cámara, y varias tambien las eclesiásticas que existen en la real capilla, entre las que gozan de alguna reputacion, un oficio de difuntos, los maitines de reyes, y una salve y letanía breve.

En el año 1829, quedaron vacantes, por fallecimiento de Federici, la plaza de director de la real cámara de S. M. y el magisterio de la real capilla; y deseando el rey

Fernando VII, que dichos puestos fuesen ocupados en lo sucesivo por el verdadero saber, sirviendo de premio y estímulo al mérito, se anunciaron en la *Gaceta de Madrid* del 4 de marzo de 1830 las oposiciones al magisterio de capilla, excluyendo de ellas á los seglares (1); determinacion que disgustó en general, pues habia habido muchos maestros seglares en dicha capilla de S. M., y si premio del verdadera talento debia ser la plaza vacante, seglares y eclesiásticos debian obtar á él. Así fué conocido por Fernando VII, y en la *Gaceta* del 25 de dicho mes, se amplió la admision en el certámen á todas las personas *sin distincion de clase, estado ni edad*, uniendo el magisterio á la direccion de la real cámara.

(1) Edicto de la *Gaceta* «En la real capilla del Rey nuestro Señor se halla vacante el magisterio de música, al que está anejo el rectorado del real colegio de niños cantores de la misma, con la dotacion por ambos conceptos de 25000 rs. anuales, debiendo concurrir en el sugeto que la ha de obtener, las cualidades siguientes: que ha de ser presbítero secular, ú ordenado *in sacris* para poder ascender al sacerdocio á lo mas dentro de dos años desde la posesion de la plaza, haber cumplido los 30 de edad, y no exceder de 50. ser perfectamente inteligente y diestro en lo especulativo y práctico del arte de la composicion, y en todos los arcanos y primores que en él se contienen para componer en música con buena eleccion, propiedad y gusto toda clase de obras que se acostumbran y pueden ocurrir en la real capilla, en los idiomas latino y español, sobre lo que se harán los exámenes y experiencias convenientes por los jueces que á este fin se nombrarán, previniendo que su obligacion ha de ser componer todas las obras que se necesitan en el giro del año para solemnizar el culto, las cuales deben quedar archivadas en la papelera de música de la real capilla, responder de ellas, y de las que al presente existen en su archivo, y asistir para regirlas, á todas las funciones que actualmente se celebran y prescriben en la tabla de asistencias con música, así en la real capilla, como en otras iglesias donde se concurre de orden de S. M.

Como rector del citado real colegio tiene habitacion en él, y en la que debe vivir para el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales, á quienes es de su obligacion enseñar no solo el estilo del canto, sino el arte de la composicion música á los que quieran dedicarse á la carrera de maestro de capilla, y manifiesten talento para ello, y cumplir con todas las demas cargas inherentes á estos oficios.

Por tanto los que teniendo las expresadas cualidades quieran hacer oposicion, presentarán ó remitirán al Excmo. Sr. Patriarca de las Indias, memorial con su fé de bautismo legalizada, y testimoniales de su propio prelado expresivas de su conducta moral y política, en el término de 60 dias, que empezarán á correr desde el dia 2 de marzo, y fenecerán en 30 de abril próximo, y cumplido se procederá á los ejercicios que determinarán los jueces examinadores que al efecto se nombrarán, y en vista de su censura se propondrá á S. M. el que se juzgue mas á propósito para el servicio de Dios y de la real capilla.»

Nómbranse examinadores para el certámen, á los señores D. Alfonso Lidon, primer organista de la real capilla de S. M.; D. Lorenzo Nielfa, maestro de la Encarnacion; y don Francisco Gibert, maestro de las descalzas reales: y se presentan como opositores, D. Francisco Oliveres, presbítero, organista de la catedral de Salamanca: D. Francisco Andrevi, presbítero, maestro electo de la de Sevilla: don Antonio Ibañez, presbítero, maestro de la del Pilar de Zaragoza: D. Hilarion Eslava, subdiácono, maestro de la del Burgo de Osma: D. Indalecio Soriano Fuertes, secular, maestro de la de Murcia: D. Antonio Pablo Honrrubia, secular, de la de Guadix: D. Ramon Carnicer, maestro y director de la ópera italiana en los teatros de la corte: don Roman Jimeno, organista de la real iglesia de San Isidro; y D. Alejo Mercé, D. Tomás Genovés, y D. Jaime Nadal, profesores de música.

Los ejercicios prácticos que dichos opositores hicieron, segun el *Correo literario y mercantil de Madrid* de aquella época, fueron los siguientes:

«*Dia* 21 *de Mayo*. A las cuatro de la tarde quedaron encerrados los opositores en la sacristía de la real capilla, y fueron llamados de uno en uno por su órden, para dirigir un pasaje de una misa á cuatro voces y á toda orquesta, del maestro Fortunati, compuesta el año de 1799, y nunca ejecutada en España. Solo se concedieron tres minutos de tiempo para enterarse de ella. En seguida se hizo otro ejercicio de música de facistol de la mas antigua que se conoce en el género religioso por su anotacion y tiempo fuera ya de uso.

«*Dia* 22. A las diez y media de la mañana quedaron encerrados los opositores, y fueron llamados por su órden, entregándoseles cuatro antífonas y el himno de las vísperas del nuevo rezo de San Fernando, para que á las cuatro de

la tarde las presentaren compuestas en castellano. Acto contínuo quedaron encerrados y tuvieron que componer tres estrofas del Credo á cuatro voces, en el término de dos horas. Inmediatamente se les entregó un bajete para ponerle el tiple, contralto y tenor, el que tuvieron que presentar á las once de la mañana del siguiente dia. Este dia fué de descanso.

«*Dia* 24. A las nueve de la mañana tuvieron que presentar los opositores una obra en latin de su satisfaccion para ser censurada. Acto contínuo sostuvieron un exámen de veinte minutos, de acompañamiento de un recitado y trozo de aria italiana; primero por el tono natural, luego un tono bajo, y en seguida medio tono alto. Se dieron primero tres minutos para enterarse, y luego otros dos para el trasporte. En seguida quedaron de nuevo encerrados, y se les hizo componer un recitado y aria en idioma italiano para tiple, con solo acompañamiento de bajo contínuo.

«*Dia* 25. Se citó á los opositores á las dos de la tarde para entrar en el encierro de cuarenta y tres horas (1), y se les dió para componer á toda orquesta, un himno de vísperas y un salmo, con condiciones de mucho mérito en el arte de la composicion.

«*Dia* 28. A las once y media se verificó el último ejercicio, y consistió en algunas preguntas del arte de canto-llano, y en particular la relacion que hay para tomar el tono pasando de una antifona á otra.»

Al mes determinados estos ejercicios, se confirió el magisterio de la real capilla, sin la anexion de la direccion de la cámara real, á D. Francisco Andrevi, no por ser el mas feliz y distinguido en las oposiciones, sino por haberlo determinado así la voluntad de S. M.

(1) Segun tenemos entendido, se aumentó á 48 el número de horas para este ejercicio, por ser muy corto el tiempo antes dado, aun casi para el trabajo material de escribirlo.

Reconocido el mérito de todos los opositores que en dicho certámen tomaron parte, no rebaja á ninguno de ellos la mejor ó peor censura, pues no debe creerse que ninguna persona de buen juicio se esponga á entrar en un certámen científico, sin tener los suficientes conocimiento para salir bien de él. Las oposiciones no tienen otro objeto, en nuestro concepto, que el de escoger lo mejor entre lo mas sobresaliente. D. Francisco Andrevi, si bien tuvo un voto en primer lugar, tuvo otro en segundo, y òtro en tercero despues de otros (1); mereciendo la mejor censura entre los once opositores, D. Indalecio Soriano Fuertes, que sacó dos votos en primer lugar y uno en segundo, calificacion que ninguno de sus demas compañeros obtuvo, y circunstancia por la cual en el año 1832, fué nombrado por Su Majestad, maestro director y compositor de su real cámara.

De D. Francisco Oliveres, maestro hoy de la catedral de Salamanca, y D. Antonio Honrrubia, maestro de la catedral de Guadix, y opositores ambos al magisterio de la real capilla, no hemos podido adquirir mas noticias que las de gozar de una distinguida reputacion entre los profesores y aficionados, por sus conocimientos en el arte y el mérito de sus obras.

(1) Carta del examinador D. Alfonso Lidon á D. Indalecio Soriano Fuertes.—«Madrid 6 de julio de 1830.—Mi apreciado y estimado dueño. Hubiera contestado á su apreciable á no habérmelo impedido la desazoo que en aquel mismo dia me causó la noticia de haber dado S. M. el magisterio á D. Fraocisco Àndrevi, cosa que yo no esperaba segun el mérito de sus ejercicios, pues solo en mi censura ocupaba el tercer logar despues de otros: pero V. no ignora que á los monarcas se les engaña y se hace ver lo justo injusto y vice versa, con la mayor facilidad.—Por lo demas, le estimo á V. su agradecimiento y modestia, pero crea que en ponerle en primer lugar solo, en mi censura, no he seguido mas que el impulso de mi cooeiencia segun mis cortos conocimientos, y por lo tanto, me ha sido muy seosible no haya recaido en el mas idoneo, tanto en mérito facultativo como en las demas prendas qoe deben adornar al candidato, y que segun la opinion general y mia, se hallan reunidas en V.— Poeda V. mandar cuanto guste á este S. S. S. que le estima de veras y B. S. M.—Alfonso Lidon.

Don Roman Jimeno, fué maestro de capilla de la catedral de Palencia, en cuyos archivos existen un número considerable de obras de su composicion, de relevante mérito. En el año de 1828 pasó á la corte, y ganó por rigurosa oposicion la plaza de organista de la iglesia de San Isidro el Real; cuyo destino está desempeñando hace muchos años con admiracion de los profesores é inteligentes, por su fecunda imaginacion en las improvisaciones, por su profundidad y grandes conocimientos en la escuela orgánica, por su agilidad en el teclado, y por su gran inteligencia en la combinacion de registros. Jimeno es una celebridad en el órgano, un talento privilegiado en la composicion, y una especialidad en la enseñanza de ella y del dicho instrumento.

Don Francisco Andrevi, á la edad de 21 años ganó las oposiciones al magisterio de música de la catedral de Segorbe; despues, las de Santa María del Mar de Barcelona; en 1819, las de la catedral de Valencia; en 1829, las de la catedral de Sevilla; y sin tomar posesion de esta plaza, se presentó á las oposiciones de la capilla real de Madrid. En 1836 abandonó este magisterio por sus compromisos políticos (1), y marchó á Francia, en donde fué

(1) Por la secretaria de la patriarcal, recibió el Sr. D. Francisco Andrevi el oficio siguiente: «De órden de S. E. el señor patriarca de las Indias, remito á V. los adjuntos oficios á fin de que sin pérdida de tiempo los haga pasar á manos de las personas á quienes van dirigidos. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 9 de junio de 1834.—José Alcántara, secretario.»—Dichos oficios encerraban la separacion en sus respectivos destinos, de los profesores de música y salmistas siguientes: D. Blas Marquez, D. Alejandro Gomez, D. Juan FerminGoicoa, D. Juan Antonio Cários, D. Manuel Goldaracena, D. Ignacio Urbesain. D. Joaquin Villalva, D. Francisco Morentin, D. Roman del Aguila y Chaves, D. Tomás Lozano, don Miguel Targarelle, D. José Santos Martinez, D. Fernando Calahorra, D. Francisco Nuin, D. Francisco Mallent, D. Luis Aquirre, D. Manuel Siuéo, D. José Maria Rubio, don Mariano Maseguer, D. Juan Gonzalez, D. Blas Izquierdo, D. Antonio Rebollo, D. Bonifacio Santos, D. Mannel Sardina, D. Juan Antonio Martinez, D. Antonio Belven, don Modesto Belven, D. Alfonso Lidon, D. José Vallejo, D. Lorenzo Castronovo, D. Ramon Mateos, D. Manuel Beredas, D. Gabriel García Serrano, D. Manuel Sanchez Rueda, don Fernando Aguirre, D. Vicente Juliá, D. Bernardo Schefler, D. Aquilino Sanz, don

nombrado maestro de capilla de la catedral de Burdeos. Vuelto á Barcelona en 1849, se le confirió el magisterio de la iglesia de la Mercé, cuyo destino desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1753.—Muchas y de mérito son las obras que Andrevi ha dejado escritas, entre las cuales, gozan de mayor reputacion, el oratorio titulado: *El Juicio final*, una misa de *Requiem*, dos misereres, unas lamentaciones, y un *Stabat mater*. En el año de 1848, pu-

Joaquin Reguer, D. José Alvarez, D. Pedro Broca, D. Estéban Pataroti, D. Juan Pedro Lopez. D. José Isidoro de la Vega, D. Gerónimo Ferrari, D. José Mari Gomez, D. Vicente Marquina, D. Juan Guillermo Ortega, D. Juan Sanchez Vergara, D. Francisco Rosquellas, D. Paulino Herrero y Sesé, D. Pedro Fernandez Cruz, D. Marcos Balado, D. Luis Beldrof, D. José Benito Torrellas, y D. Miguel Anza.—De esta medida cruel y poco meditada, que dejó sin recursos á infinidad de profesores ya ancianos y que habian ganado sus puestos por rigurosa oposicion, fué culpado Andrevi por la mayor parte de los separados, fundándose para ello en que, se habia consultado al maestro para llevarla á cumplido término, y que el maestro habia dado la lista de los desafectos. Cosa inexacta, puesto que tenemos á la vista documentos verídicos que así lo acreditan. Lo que sí se consultó despues, fueron algunas de las propuestas hechas por el patriarca á S. M. para cubrir las vacantes de la real capilla, como lo acredita el siguiente oficio: «Deseando proceder con acierto en la propuesta que se ha de elevar á S. M. para la provision de las plazas vacantes en la música de su real capilla, me dirijo á V. para que me informe sobre las cualidades, pericia y demas que crea conducente á mi mejor ilustracion de los sugetos anotados al márgen, pretendientes los dos primeros de las plazas de trompa y el tercero de la de oboe.—Dios guarde á V. muchos años.—Madrid 8 de noviembre de 1834.—Manuel, patriarca.»—Pero ni aun todas las plazas que se proveyeron le fueron consultadas, como se vé por el adjunto oficio: «Con esta fecha digo á D. Pedro Albeniz lo siguiente.—A fin de que el servicio del culto divino no sufra menoscabo ni interrupcion alguna en la real capilla por la separacion de los individuos empleados en tan importante ministerio, nombro á V. para que desempeñe la plaza de organista de la misma: todo por ahora y hasta tanto que S. M., vista la propuesta que tendré el honor de elevar á sus reales manos, resuelva lo que tenga por conveniente.—Lo que comunico á V. para su inteligencia y demas efectos consiguientes.—Dios guarde á V. muchos años.-Madrid 15 de junio de 1834.—Manuel, patriarca.»—Muchos otros documentos pudiéramos presentar para corroboracion de que ninguna culpa tuvo Andrevi en las determinaciones que se tomaron tan arbitrarias é injustas contra los profesores de la capilla real. Al maestro Andrevi, se le mandó hacer la nueva planta de la dicha capilla economizando todo cuanto pudiera, y en la planta que hizo, y que tenemos á la vista, él fué quien mas sueldo se rebajó, arreglando un buen conjunto de voces é instrumentos, sin marcar persona alguna, y haciendo una rebaja de la planta antigua, de ciento ochenta y cuatro mil reales anuales: pero este arreglo no fué aprobado en todas sus partes.—Los disgustos de Andrevi en verse el blanco de una enemistad injusta, por profesores á quienes queria como compañeros, y respetaba como á capacidades sobresalientes, le obligaron á abandonar el magisterio, y á tomar una determinacion forzada por las circunstancias y los compromisos en que se veia cada dia envuelto.

blicó en Barcelona un pequeño *tratado teórico-práctico de armonía y composicion*, escrito espresamente para sus discípulos, con el objeto, segun manifiesta en el prólogo, de allanar las dificultades de la enseñanza, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna (1).

Don Jaime Nadal desempeñó la plaza de organista del convento de San Martin de Madrid, desde el año de 1807 hasta que la invasion francesa estinguió las comunidades religiosas. Dedicóse á la enseñanza de la música, en la que con su continuado estudio y su escelente método, adquirió una buena reputacion. En 1815 hizo oposicion á la plaza de maestro de los teatros de la corte, y por los motivos ya espresados en otro lugar, se le nombró maestro supernumerario. En el año de 1828 fué nombrado por S. M. uno de los examinadores para las oposiciones de una de las plazas de organista de San Isidro el Real. En 1829 pasó de director de la compañía de ópera á Valladolid. En 1830 tomó parte en el certámen de la real capilla, alcanzando un lugar distinguido por sus ejercicios: en el mes de octubre del mismo año ganó en rigurosa oposicion la plaza de maestro de capilla de la catedral de Palencia, y en el año 1833 la de la catedral de Astorga, siendo examinador el célebre maestro D. Manuel Doyagüe. Las obras de Nadal son muchas y buenas, ejecutándose con vastante frecuencia varias de ellas en las festividades que se celebran en las iglesias de Madrid. Entre las que mas sobresalen, se halla la gran

(1) Las obras que del maestro Andrevi se conservan en la real capilla, son: *Un Te-Deum*, año de 1830.—Himno de la natividad de N. S. J. y de Reyes, 1830.—Maitines de la natividad de N. S. J. principiados en 1830 y concluidos en 1832.—Misa en Do, 1832.—Secuencia de Corpus, 1831.—*Liberame*, responso de difuntos, 1831.—Lamentaciones del miércoles santo, 1831.—Salmos de vísperas de la Vírgen, 1831.—Letanía de la Vírgen y Salve, 1831.—Lamentaciones del jueves santo, 1832.—Misa por Bfa, 1832.—Misa imperial á 4, con bajones, 1833.—Lamentaciones del viernes santo, 1833.—Himno *Veni creator Spiritus*, 1833.—Oficio de difuntos, 1834.—Misa de difuntos. 1834.—Dos misas á 4, con acompañamiento de bajones, 1835.—Completas, octavo tono, 1835.—Letanías de los santos para las 40 horas, 1836.

misa que en el año de 1832 le mandó hacer el ministro de la guerra, Excmo. Sr. Marqués de Zambrano, para la fiesta de la bendicion de banderas que tuvo lugar en el monasterio de San Gerónimo de la corte, y el oficio de difuntos que en el año de 1843 escribió para los funerales del Exmo. Sr. duque de Osuna, celebrados en la iglesia de Santo Tomás de Madrid.

Don Hilarion Eslaba hizo su primera oposicion al magisterio de capilla de la catedral del Burgo de Osma en el año de 1828, á los veintiuno de edad, alcanzando dicha plaza por la brillante censura que sus ejercicios le proporcionaron. Al mismo tiempo que desempeñaba con noble celo las obligaciones de su magisterio, escribiendo un gran número de obras de reconocido mérito, estudió en aquella universidad la filosofía, siendo distinguido de sus catedráticos por su aplicacion y talento, y alcanzando la primera censura en los exámenes de curso. En el año de 1829 se presentó como opositor al magisterio de la catedral de Sevilla, y en 1830 al de la capilla real de S. M.; y si cierto es que ni una ni otra plaza le fué conferida, tambien lo es, que en uno y otro certámen sostuvo en la censura de todos sus ejercicios, el segundo lugar por unanimidad de los examinadores, y que en 1834, el cabildo de la catedral de Sevilla le nombró maestro, sin nueva oposicion, atendido el mérito de sus anteriores ejercicios. En Sevilla escribió Eslaba un gran número de obras de indisputable mérito, entre las que cita un biógrafo de dicho compositor, cuatro misas, dos misereres, una lamentacion, un *Te-Deum,* once salmos, trece villancicos, bailes para seises, y un gran número de motetes y coplitas para funciones de dentro y fuera de la catedral. En el año de 1841 escuchó el pueblo gaditano la primera produccion lírico-dramática de Eslaba, titulada: *Il Solitario,* ejecutada por la compa-

ñía italiana de aquel teatro, en su mayor parte compuesta de cantantes españoles; y en el año siguiente, *Las Treguas de Tolemaida*, ambas óperas aplaudidas con entusiasmo, tanto en Cádiz y Sevilla, como en Madrid en los teatros de la Cruz y el Circo, siendo llamado su autor entre aplausos y bravos al palco de la presidencia, por no permitirle su estado eclesiástico presentarse en la escena. Mas tarde, compuso otra ópera titulada: *Don Pedro el Cruel*, la cual no se ejecutó, que sepamos, sino en el teatro de Sevilla.

Don Alejo Mercé y Fondevila ejercia el cargo en Madrid de maestro de música del real seminario de PP. Escolapios, cuando se presentó á tomar parte en el certámen artístico de la capilla real, en el cual alcanzó una honrosa censura. Vacante el magisterio de la catedral de Lérida, le fué conferido el año de 1832, donde continúa, mereciendo sus muchas obras eclesiásticas la mas favorable acogida, tanto en dicha capital, como en la corte de España, en la que se ejecutan y se han ejecutado muchas de ellas con justo elogio de los profesores é inteligentes.

Pocas producciones se conocian en la corte, del compositor aragonés D. Tomás Genovés, cuando se vió aparecer este nombre entre los opositores al magisterio de la real capilla; mas en la noche del 20 de agosto de 1831 manifestó Genovés al público madrileño su no comun talento, en la ópera italiana de su composicion ejecutada en el teatro de la Cruz bajo el título de *Enrique y Clotilde, ó la Rosa Blanca*, cuyo libreto se habia ya puesto en música en Italia por el maestro Mayer. El éxito de esta obra fué tan lisonjero para el autor, que le animó á escribir otra en español titulada: *El Rapto*, ejecutada en junio de 1832; pero el no muy buen poema de que se valió para poner la música, destruyó el efecto de esta, y no tuvo la fortuna de su primera produccion lírico-dramática (1). Posteriormente el señor Ge-

(1) En la crítica que de la obra española del Sr. Genovés, leemos en las *Cartas Es-*

novés, fué pensionado por el gobierno para ir á estudiar á Italia, en donde escribió las óperas: *Biancadi Belmonte, la Zulema, la Battaglia di Lepanto, Iginia d'Asti, y Luisa della Valliere*, de cuyos éxitos no hemos tenido noticias: vuelto á España, ha hecho oir varias obras eclesiásticas de recomendable mérito.

Don Indalecio Soriano Fuertes, de quien nos hemos ocupado, y nos ocuparemos en el curso de esta historia, con el magisterio de la catedral de Murcia se le confió la direccion del colegio de San Leandro, y al año justo de estar bajo su mando, se oyeron en el coro de la santa iglesia, composiciones de los colegiales, ejecutadas por los colegiales, tanto en voces como en instrumentos. Este hecho notable, realzó mas el mérito de Soriano, y aumentó la aficion al arte músico, no solo en la capital, sino en los pueblos limítrofes, cuyos aficionados, y aun profesores, venian á tomar lecciones de tan distinguido maestro una ó dos veces á la semana, ó al mes; segun la distancia: pudiéndose asegurar que la mayor parte de los profesores y maestros que ha habido en la provincia de Murcia hasta hace pocos años, han sido discípulos del señor Soriano Fuertes, sin contar los que salieron á desempeñar los magisterios de capilla de Valladolid, Orihuela y otros puntos, como fueron Martinez, Gil, Aliaga, y algunos mas que no recordamos. Las

pañolas, semanario que se publicaba en Madrid por aquella época, se halla el párrafo siguiente, que nos ha parecido oportuno insertar. «Por lo demas, creemos oportuno el que de nuevo se introduzca este género de obras españolas, que hace algunos años obtenia aprobacion en nuestros teatros. Por de contado, todos entienden lo que se dice. Esta clase de piezas pueden tambien servir para que en ellas se desenvuelvan los talentos del país, y los mismos compositores podrán obtener mas fáciles ensayos, que si hubiesen de fundar sus tareas sobre palabras italianas, no siempre fáciles de adquirirse, y que suelen presentar luego mayores contradiciones para producirse en una composicion lírica, hecha en el riñon de España. Los cantantes de *allende* no siempre son amables ni se acomodan fácilmente con los ingenios de por acá, á pesar de que no pueden quejarse de un país en donde se les paga mejor que en otro alguno, como será muy fácil demostrarlo si se nos provoca á ello.»

obras existentes en los archivos de la catedral de Murcia, de este maestro, son en gran número y de un mérito relevante, entre las que se cuentan, misas á voces solas, con órgano, con instrumental y con órgano obligado; misereres, lamentaciones, *Tedeum*, himnos, salmos, responsorios, y una brillante coleccion de villancicos. Tambien compuso varias sinfonías para orquesta y banda militar, marchas, valses, y algunas canciones serias españolas.

Siendo difícil en el primer tercio de este siglo, y sobre todo muy costoso el poder adquirirse en las provincias buenos piano-fortes, tanto por las pocas fabricas establecidas en España, cuanto por la dificultad y esposicion de los transportes; sin haber tenido Soriano Fuertes, mas nociones para la construccion de dichos instrumentos, que las adquiridas en una obra alemana que llegó á sus manos, y las observaciones que hizo en un magnífico piano de Clementi que poseia; mandó á París y Londres por las herramientas y útiles, que en España no habia, para su objeto; formó sus planos, y en las horas que las obligaciones de su magisterio, colegio; y lecciones particulares le dejaban libres, hizo tres pianos muy buenos, que aun son conservados con grande aprecio por sus discípulos: y enseñó al maestro carpintero José Zamora, ejecutor de lo que Soriano solamente dirigia por no saber el oficio de ebanista, el modo de fabricar los pianos formándolo despues un regular constructor.

La marcha de Soriano de la capital de Murcia, fué sentida por toda clase de personas, que le apreciaban y respetaban, por su caballerosidad, honradez y fino trato, y por su gran talento.

Ya maestro compositor y directôr de la real cámara de S. M. Fernando VII, escribió Soriano varias obras de gran mérito, entre las que sobresalen una cantata en ita-

liano, titulada: *Il Ritorno alla Salute*, una misa de *Requiem*, y un oficio de difuntos (1). Las observaciones hechas á los *principios elementales de música* de el conde de T...., al *método de solfeos* de D. Marcelino Castilla, y á la *Geneuphonia* del Excmo. Sr. D. José de Virues y Spinola, dieron á conocer en el mundo del arte el talento nada comun de Soriano para la enseñanza, valiéndole al mismo tiempo el aprecio y distincion de las personas ilustradas y entendidas, y el de los autores aludidos.

Estinguida la real capilla despues de la muerte de Fernando VII, se dedicó Soriano esclusivamente á la en-

(1) Las obras de Soriano Fuertes que se encontraron en su papelera despues de su muerte, son: *El triunfo del Parnaso*, cantata á toda orquesta, compuesta en dos dias, para los exámenes que celebraron los seminaristas del real colegio de escuelas pias de San Antonio Abad de Madrid en setiembre de 1830.—*La Voz de la Iberia*, himno á grande orquesta dedicado á Fernando VII en su fausto enlace con Doña María Cristina de Borbon.—Tres sinfonías á grande orquesta.—Adagio y cuatro vaises, id.—Seis vaises, id.—Adagio y cuatro vaises, id.—Concierto de fagot, con violines, viola, oboes, cornos y bajos.—Paso doble lúgubre para banda militar.—Polaca de fagot con orquesta.—Adagio y cuatro vaises, con id.—Adagio y polaca de fagot, con id.—Adagio y andante con variaciones de fagot, con id.—Dos sinfonias para banda militar.—Variaciones de flauta con orquesta.—Adagio y tema con variaciones para dos violines, clarinetes, fagot obligado, trompas y bajo.—Andante y variaciones de clarinete, con orquesta.—Seis vaises para id.—Adagio y tema con variaciones para dos violines, viola y bajo.—Misa de Requiem á cuatro voces, con instrumental.—Responso *Liverame*, á grande orquesta.—Misa á cuatro y á ocho voces, con id.—Misa á tres voces.—Misa á cuatro voces.—Secuencia de difuntos, con orquesta.—Misa de Requiem á ocho y doce voces y grande orquesta.—*Magnificat* á cuatro voces é instrumental.—Juego de vísperas.—Salmo primero de prima á cuatro voces y orquesta.—Responso *Ne recordani*.—*Laudate pueri Dominum* á cuatro voces.—Nocturno tercero de difuntos.—Tres lamentaciones para el viernes, la primera á cuatro voces, la segunda á duo de tiples, y la tercera á solo de tenor, con orquesta.—Lamentacion tercera del jueves.—*Credo, Santus y Agnus*, á cuatro voces, con orquesta y fagot obligado.—Secuencia de difuntos á cuatro voces.—Miserere, id.—Lamentacion primera del jueves á solo.—*O fons pietatis* á cuatro voces con orquesta y órgano.—Motete á duo de tenor y contralto, con orquesta.—Motete para la Ascension.—Miserere á cuatro con orquesta.—*Te Deum* á cuatro y á ocho, con id.—Oficio de difuntos á cuatro, con id.—Misa á cuatro, con id.—Misa á duo y á tres voces, con órgano obligado y figle.—Salve á cuatro voces con orquesta.—Lamentacion primera del miércoles, con id.—Motete á duo de tenor y contralto, con id.—Villancico de calendas, con id.—Misa de Requiem á voces solas.—Himno á ocho voces.—*Deus tuorum*, con orquesta.—Salmo *Dixit Dominus* á ocho, con id.—Antífona *Domine quisque talante*, con id.—Leccion primera del primer nocturno.—Secuencia de difuntos.—Tres misereres á cuatro, con orquesta.—Juego de versos por todos los tonos para órgano, etc.

señanza de la composicion, principal objeto de sus grandes estudios é investigaciones; dejando escritos, á mas de su *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies, de contrapunto doble, triple y cuádruple á la octava, de la imitacion y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo, y del canto retrógado y cangrizante*, que publicó en Madrid el año de 1845, un sobresaliente método de solfeo, un gran número de opúsculos, ejemplos, y curiosidades interesantes de dificultosa inteligencia en la música, que poseemos inéditos.

Respetado de los maestros y profesores de la corte, y querido de su familia y numerosos discípulos, entre los que se contaban los dos profesores que en los años de 1832 y 1833 ganaron las oposiciones á los magisterios de las catedrales de Toledo y Tuy, cuyos nombres no recordamos; don Manuel Beredas, D. José Torrellas, D. José Vallejo, don Joaquin Espin y Guillen, D. Mariano Soriano Fuertes, D. Antonio Cano, D. Felix Ponzoa, D. Florencio Lahoz, el Excmo. Sr. Marqués de Casasola, la señorita doña Paulina Cabrero, D. Antonio Alvarez, doña Josefa Pieri, D. N. Furnelles, y D. Manuel Fernandez Caballero, pasaba Soriano Fuertes los últimos dias de su existencia, contento y resignado con su suerte, y sin envidiar mas riquezas que las necesarias para el sustento de su familia.

Los distinguidos profesores D. Pedro Albeniz y don Francisco de Valldemosa, maestros, uno de piano y otro de canto, de la reina doña Isabel II, con un interés que los enaltecerá siempre ante los ojos de todo buen artista amante del verdadero mérito y de las glorias de su patria, hicieron presente á S. M., espontáneamente, las injusticias que se habian cometido con el maestro Soriano, y el estado precario en que se hallaba, sin

mas recompensa en su ancianidad que la de una corta cesantía. La augusta reina de los españoles, despues de haber oido tan sentida relacion, dió órden para que en lo sucesivo disfrutára Soriano Fuertes el sueldo de maestro compositor de su real cámara, en actual servicio: sueldo que percibió hasta su muerte, acaecida en 21 de agostode 1851.

Rasgos como el referido deben ser consignados en la historia del arte, para eterno loor de la augusta persona que los ejerce, y de los artistas que los promueven; así tambien, como un tributo de eterno agradecimiento por parte del historiador que los relata.

Disuelta la música de la real cámara, y aminorada la de la capilla de S. M. (1), por la salida de tantos profesores, que debieron sus destinos, no al favor, sino al precio de su inteligencia y estudios, precio de mas valor que el dinero; se determinó, por las economías que en el nuevo arreglo de dicha capilla se introdujeron (2), el que los profesores de la real cámara, que gozasen de jubilacion, asistiesen á todos los actos de dicha capilla y demas funciones particulares que dentro del real palacio se ordenasen (3):

Los disturbios políticos del año de 1823, dejaron fuera

(1) Quedó á tal estado reducido el personal de la real capilla de música, que el dia 19 de agosto de 1834, la superiora de las Salesas reales ofició al Patriarca de las Indias, manifestándole, que habiendo dejado los reyes fundadores del real monasterio la regalía de que en las funciones que se diesen en dicha iglesia en celebridad de los santos Patriarcas, y la dedicacion de la iglesia, asistiese por mañana y tarde la capilla de música de S. M., deseaba saber si habia número suficiente de profesores en ella que pudiesen asistir á la próxima festividad de santa Juana Francisca, para en caso contrario buscar otros.

(2) En este arreglo quedó suprimido el colegio de niños cantores, fundado por Felipe II.

(3) En nuestro poder obra el oficio original de la contestacion que en 21 de noviembre de 1834 dió D. Alejandro Boucher como músico jubilado; denominándose director de la cámara del señor rey D. Carlos IV, y miembro de varias academias sabias de Europa.

de la capilla real de S. M. á los distinguidos profesores, Ledesma, Ducasi, Trespuentes, Maniel; Brunetti, Jardin, Asensio y Font; y en los de 1835, sufrieron la misma suerte cincuenta y seis individuos de ella, por el solo delito de sus opiniones particulares, sin hechos probados que las justificasen; como lo comprueba el que algunos de los separados, volvieron mas tarde á ocupar sus puestos. ¡Cuándo se acabará en España el anteponer las mezquinas pasiones al verdadero mérito!

Abandonado el magisterio de la real capilla por don Francisco Andrevi, S. M. la reina gobernadora doña María Cristina de Borbon, tuvo á bien conceder la plaza abandonada, á D. Mariano Rodriguez de Ledesma, el dia 7 de julio de 1836, cuyo importante destino fué desempeñado por tan distinguido maestro, hasta el 28 de marzo de 1847, en que falleció: dejando enriquecidos los archivos de la capilla del real palacio, con dos misas, un *Stabat mater*, un juego completo de lamentaciones para los tres dias de semana Santa, un oficio de difuntos y varios salmos.

Vacante dicho magisterio, se publicaron edictos de oposicion, á los que solo se presentaron, el maestro de capilla de la catedral de Sigüenza señor Aspa, y el de la de Sevilla señor Eslava; confiriéndosele á este tan honorífico puesto, tanto por la brillantez de sus ejercicios, como por el mérito de los hechos en 1830.

Don Hilarion Eslava, pues, ocupa hoy dignamente el magisterio de la real capilla, para la que ha escrito un considerable número de obras de mérito, consiguiendo reorganizar y aumentar el personal de voces é instrumentos, cuyas plazas han vuelto á ser, gracias á sus loables esfuerzos, el premio del talento, y no la recompensa del favor.

A mas de las muchas obras eclesiásticas escritas por el señor Eslava, y las lírico-dramáticas de que hemos hecho mencion, ha publicado algunas otras, entre las que sobresalen, su *método de solfeos*, digno en un todo de su pluma y bien sentada reputacion (1).

Como por el nuevo *concordato* se previene, que en lo sucesivo sean sacerdotes todos los maestros de capilla y organistas, ó en aptitud de poderse ordenar con el tiempo; como despues de los catorce años últimos de continuas vicisitudes para el clero, se hallaban vacantes muchos de los magisterios y plazas de organistas de catedrales y colegiatas, y por consiguiente descuidada la enseñanza fundamental y verdadera de los colegios de música de dichas iglesias, no dedicándose muchos de nuestros profesores á la carrera eclesiástica, la mayor parte de las oposiciones que últimamente se han hecho, han sido simulacros de exámen, confiriéndose muchos magisterios á personas casi ineptas para desempeñar los importantes cargos que se les confiaron: pudiendo pronosticarse, segun el estado de abandono en que está hoy la enseñanza de la composicion, generalmente hablando, y las mezquinas asignaciones de los magisterios de gran número de catedrales, que pasarán muchos años sin que se vuelvan á oir en tan grandiosos templos, producciones nuevas dignas de ellos, y que puedan competir en mérito y religiosidad con las de nuestros antiguos maestros.

(1) El señor Eslava principió á publicar en junio de 1852, *La Lira sacro-hispana*, coleccion de obras musicales de los mas clásicos autores de los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX, entre las cuales hay algunas suyas; ofreciendo á sus cien primeros suscritores cuando la publicacion se hallase adelantada, una memoria histórica de la música religiosa en España, con los apuntes biográficos de todos los autores que compusieran la coleccion, cuya importante memoria no hemos tenido el gusto de ver todavía. En el año de 1856 ha publicado tambien el *Museo orgánico español*, en donde despues de una sucinta historia de los organistas mas célebres españoles, inserta varias obras orgánicas de algunos de los mejores profesores de dicho instrumento en la época actual, y muchas de su composicion, de un mérito notable.

La música religiosa en Madrid, esceptuando la capilla real; se halla desde muchos años subyugada al gusto y arbitrio de los llamados festeros.

Estos festeros, son unos corredores ó tratantes de funciones eclesiásticas, que relacionados con los curas y sacristanes de las parroquias, les proporcionan las misas, entierros y demas solemnidades que tienen lugar en sus respectivas iglesias. Segun el precio que puede sacar el festero por cada funcion, forma la orquesta mas ó menos numerosa, ó compuesta de mejores ó peores profesores; y si en un dia se encuentra con dos ó mas festividades á que atender, como un general en gefe distribuye sus fuerzas y coloca en los mas lucrativos y honoríficos puestos á sus protegidos y allegados, porque tambien el festero tiene su camarilla.

Componíase por lo general esta clase de tratantes, de los instrumentistas ó cantores de mediana capacidad musical, y en las orquestas que formaban, desempeñaban la parte que les correspondia, teniendo un maestro ó maestros, para que escribiesen ó eligiesen las obras que se habian de tocar y cantar, y dirigiesen su ejecucion. Pero alguno de los dichos festeros, que conoció el estado en que se hallaba el arte; que tuvo seguridad en sus muchos parroquianos; que contaba con capitales bastantes para sobreponerse á cualquiera otro rival; y que vió en el olvido y desgracia en que habian caido los maestros de capilla, sin tener quien los defendiese y protegiese, tiró su instrumento, enristró la *batutta*, se llamó maestro, supeditó bajo su cetro de hierro á distinguidos instrumentistas y cantores, que no encontraron otro medio para subsistir, y sometió á su censura y direccion, las obras de respetables compositores, que quisieron sacar algun lucro de ellas.

No faltó maestro que se atrevió á contrarestar el pre-

dominio de estos tratantes de música religiosa, formando una orquesta que hiciese las funciones mas baratas y ejecutarse mejores obras; pero inútilmente. Los mejores cantores é instrumentistas conocedores de la influencia y relaciones del festero, no lo abandonaron aunque lo detestaban, por temor de que no los volviera á admitir entre sus numerosos afiliados; y poseyendo el festero los mejores medios de ejecucion, continúa y continuará aumentando sus riquezas, y supeditando á los buenos profesores, con la retribucion y puesto que, como árbitro apreciador, quiere señalarles á su mérito.

Entre las obras elementales que se han publicado en España en la primera mitad del presente siglo, á mas de las ya mencionadas, y de las que mencionaremos en su lugar, se encuentran las siguientes: *Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música*, por J. M. C. B., impreso en Barcelona en 1801,—*Exámen instructivo sobre la música*, por D. Pedro Almeida y Motta, del colegio de niños cantores de la real capilla; Madrid, 1818.—*Juegos músicos*, ó método de enseñanza mútua para aprender la ciencia música en la parte teórica, dividido en dos partes, por D. Joaquin Sanchez de Madrid. Cádiz, 1823.—*Elementos prácticos de canto llano y figurado*, con varias noticias históricas relativas al mismo, por D. Joaquin García y Castañer, beneficiado y sochantre de la iglesia de San Juan Bautista de Valencia. Madrid, 1827.—*Exámen instructivo de la música*, por don F. Ignacio Solano.—*Compendio Armónico*, que contiene las cuatro partes en que se divide la música, útil para los que estudian canto llano, canto de órgano, contrapunto y composicion, por D. Joaquin Montero, organista de la real iglesia de San Pedro de Sevilla.—*Libro nuevo*, tratado teórico práctico sobre el contra-punto, del mis-

mo autor, 1829.—*Gran mapa armónico*, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música, ó la composicion moderna; invencion original de D. José Nonó. Madrid, 1829.—*Principios de armonía y modulacion*, dispuestos en doce lecciones para introduccion de los aficionados que tengan conocimientos de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música para la mas fácil inteligencia, por D. Antonio Guijarro y Ripoll. Valencia, 1831.—*La Taquigrafía de la música*, inventada por don Francisco Martin, y publicada por su hijo D. Angel, en Madrid 1833.—*Escuela elemental*, del noble arte de la música y canto, con un verdadero método de enseñanza para el pronto conocimiento de los discípulos y descanso de los maestros, y el breve conocimiento del canto llano ó gregoriano, reformado y reducido á una sola llave, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico; por el presbítero D. Manuel Camps y Castelví, capellan titular de las Descalzas reales de Madrid y tenor que fué de la real capilla de S. M. Dedicada á la reina doña María Cristina de Borbon. Barcelona, 1834.—*Método de solfeos* de Golfin; calcografía de Lodre en Madrid.—*Opera Española*, discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional, y se prueba por principios de ortología, prosodia y arte métrico, las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto, por el presbítero D. José Rius, individuo de los establecimiento de enseñanza de las escuelas pias. Barcelona, 1840.—*Sistema musical de la lengua castellana*, por D. Sinibaldo Mas. Barcelona, 1831; segunda edicion, 1843.—*Gramática musical*, dividida en catorce lecciones; obra utilísima para los que quieran aprender la música, resúmen para los que la saben, é introduccion para todos los métodos, por D. J. B. Roca y Bisbal. Barcelona, 1837.—*Tratado elemental de música*,

por Don Salvador María Reguart, Barcelona, 1848.

En la esposicion pública española que tuvo lugar en Madrid el año de 1827, presentó el constructor de pianos de la real cámara de Fernando VII, D. F. Fernandez, un instrumento de su invencion para afinar los pianos, denominado *Cromámetro,* que le valió el premio de la medalla de oro. Este estímulo le hizo dedicarse al mejoramiento de dicho instrumento, y en el año de 1831 alcanzó su perfeccionamiento, haciendo de ello la *Gaceta de Madrid* una estensa descripcion, de la que creemos oportuno reproducir algunos párrafos en este lugar: «Los profesores y aficionados á la música deben hallar en este invento un auxilio eficaz para templar exactamente sus instrumentos. El autor ha construido dos *comámetros*: el primero es una caja de figura cilíndrica de seis pulgadas de alto y cuatro de diámetro, en cuyo centro están colocadas doce puntas de acero fundido, y sus sonidos, que se promueven por un resorte, corresponden á los de la escala cromática. En la superficie se halla colocada una esfera con un índice, que girando al rededor señala los signos conforme á los que están marcados en los clavijeros de los pianos. El otro *comámetro* es de figura y tamaño de un relój de bolsillo, trazado así para poderse llevar con comodidad; tiene en su interior doce lengüetas de metal que parten de una sola pieza maciza y templada por la presion de los cilindros, para que sus sonidos conserven constantemente la entonacion por su elasticidad: se ven igualmente marcados en su circunferencia los signos de la escala, y sus sonidos se promueven por medio del soplo, á cuyo efecto llevan una boquilla que se aplica á los labios, pudiéndose dar al tono la fuerza que se quiera.

« Para repartir exactamente el círculo de afinacion en los instrumentos de puntos marcados, no hemos tenido

hasta el dia regla fija que pueda hacer perceptible el valor que corresponde á cada uno de los de la escala cromática. El descubrimiento de los *cromámetros* nos facilita ya esta marcha: el descrito primero, está dispuesto para colocarlo en el centro de los pianos y en contacto con el secreto sonoro, y por medio de un pedal ó la rodilla derecha se promueven los sonidos, bien sea por escala ó indistintameute, quedando las manos libres para acordar los puntos del piano; pero entonces es el sonido de menor cantidad. El del segundo *cromámetro* ya se deja conocer cual sea: mediante á que sus tonos se facilitan por medio del soplo, quedan tambien libres las manos para ir templando el instrumento; primero por el medio del piano, y despues arreglando los demas puntos á estos, hasta concluir toda la afinacion.

«Aunque estos dos *cromámetros* se diferencian en su construccion, ambos parten de un principio exacto, que es un tipo de acero fino construido al intento de mayor estension, para un piano unicordio de seis octavas, con el fin de formar el acorde mas exacto entre los dos, con arreglo al tono de orquesta de la real cámara de S. M., y de los teatros; prometiendo el autor á quien gustase tener uno, mas ó menos alto, construírselo, espresando la cantidad de tono que haya de tener...:

«Sin duda, teniendo de ello noticia unos fabricantes de pianos de París, publicaron despues un cromámetro equivalente, y precio de ochenta francos; pero es menos usual, porque no puede unirse al piano, y tiene figura de un mástil de guitarra, ocupando por consiguieute una mano ú otro individuo que lo ha de sonar.»

Los *cromámetros* de Fernandez constaban los mayores trescientos reales, y los pequeños ciento.

CAPITULO XXXIII.

Venida á España de María Cristina do Borbon.—Esperanzas sobre el porvenir.—Fundacion del Conservatorio español du música.—Real órden para su creacion.—Cualidades de los alumnos para ser admitidos.—Alumnos nombrados.—Inauguracion del Conservatorio.—Adictos de honor.—Adictos facultativos.—Maestros honorarios.—Francisco Piermarini.—Consecuencias de su nombramiento como director.—*La Geneuphonia*.—Manifestacion de D. Indalecio Soriano Fuertes.—El anónimo de Juan Cabrera.—Apertura de la escuela de declamacion.—Discurso de apertura.—Nuevos catedráticos nombrados.—*Los enredos de un curioso*, melodrama.—Primeros exámenes en el Conservatorio.—Nombres de los alumnos premiados.—Acontecimientos que sobrevinieron despues de la muerte de Fernando VII.—Espulsion de los alumnos internos.—Estado de enseñanza.—Creacion del cargo de vice-protector. — Señor conde de Vigo.—Pleito sobre el pago de una *Misa de Requiem*.—Consulta al Conservatorio.—Contestacion del vice-protector Aranalde.—Alumnos matriculados.—Don Ramon Carnicer.—Don Pedro Albeniz.—Don Baltasar Saldoni.—Don Francisco Valldemosa.—Profesores y discípulos del Conservatorio.—Necesidad de una reforma en dicho instituto.

Desde que en 12 de noviembre de 1829 pisó los dominios de España la cuarta esposa de Fernando VII, doña María Cristina de Borbon, acompañada de sus augustos padres los reyes de Nápoles, la esperanza de un venturoso porvenir brilló en el corazon de todos los españoles, y las artes entonaron el *Hosana* de su nueva regeneracion.

El pueblo español, desde la mas mísera aldea hasta la mas opulenta capital, en la pobre cabaña como en el suntuoso palacio, aclamó á María Cristina, no como reina, sino como madre de los españoles: no con el acento del vasallaje, sino con la espansion del alma. Y de justicia nos es el consignar en esta historia, que tal nombre fué merecido siempre, artísticamente hablando, puesto que solo en este terreno nos es permitido espresarnos.

María Cristina fué quien dió libertad al pensamiento,

vida á las ciencias y artes, y honor y porvenir al arte músico español.

El artículo oficial publicado en la *Gaceta* de Madrid del 23 de junio de 1830, referente á la fundacion del real Conservatorio de música; las reales órdenes que le siguieron, y los hechos históricos acaecidos despues; dirán mas que nuestras palabras en corrobacion de lo espuesto, y manifestarán de cuanto le es deudor á María Cristina de Borbon el arte músico, y si fué ó no aprovechada tan poderosa proteccion.

Dice así el artículo á que nos referimos: «No puede dudarse que la música ha sido inspirada al hombre por la naturaleza. En ninguna parte del globo se ha descubierto raza tan agreste y feroz, que, ya movida por la grandiosa vista del universo, ya escitada por el canto de las aves, ya estimulada por sentimientos que no alcanza á manifestar el gesto ni la palabra, no prorrumpa en el canto, y esprese en tonos elevados y armónicos los movimientos de su admiracion ó de sus pasiones. ¿Seria inútil esta facultad universal dada tan pródigamente al género humano? Semejante error ofenderia al creador soberano de los hombres, cuya insondable sabiduría nada puede admitir en sus planes altísimos que no sirva para el bien de sus hechuras. ¿No deberá cultivarse un talento que les ha otorgado como parte de sus miras benéficas? Abandonar de estudio las facultades concedidas á las criaturas por el supremo Autor, es desestimarlas y tener en menos su providencia y sabiduría: es contradecir y frustrar las intenciones bienhechoras que han dirigido el sistema de la creacion. Un gobierno ha de celar y protejer el beneficio y aprovechamiento de todos los dones que su suelo y sus súbditos han recibido de la naturaleza.

«Ya desde los tiempos mas remotos conocieron los sa-

bios esta verdad, que parecerá tal vez una paradoja á los génios demasiado austeros ó superficiales, que no han estndiado la índole de la especie humana, ni sus necesidades, ni los medios y utilidades de satisfacerlas. En especial los griegos, creadores de la civilizacion de Europa, tuvieron en tan grande estima la música, que Platon, el mas grave de sus filósofos, la creyó una parte esencial de la constitucion del Estado.

«No es de esta ocasion recordar los célebres nombres de Tolomeo y de Plutarco, y tantos otros sabios de la antigüedad que dedicaron sus tareas y escritos á ilustrar la música como una seccion principalísima de sus estudios; ni conmemorar en época posterior los ilustres en la religion y sabiduría de Boccio, de san Agustin y demas de la iglesia romana, que perfeccionaron ó esplanaron el arte con sus obras. La música en la edad media; en el renacimiento de la literatura; en el siglo anterior de filosofía; en el presente, mas adicto á los intereses materiales y positivos de la riqueza y bienestar de los pueblos, ha obtenido siempre y asegurado cada dia mas el alto puesto que todas las naciones le han señalado en la civilizacion y enseñanza. Y lo que pareceria mas difícil á primera vista, ella se ha hermanado tan fuertemente con el espíritu de nuestra edad, solo apreciadora de la produccion, que en ninguna otra, si se excluye la mas floreciente de Grecia, ha logrado tan crecido número de aficionados y estudiosos.

«Ni la inspiracion de la naturaleza, ni el consentimiento universal de los pueblos, pueden ser obra del acaso. Conocieron bien los sabios antiguos, tanto mas fácilmente cuanto la delicadeza en ellos de las sensaciones estaba mas cercana á la pureza y sencillez de su orígen, que la música era el móvil mas poderoso para suavizar la fiereza enemiga de la sociedad humana. Sintieron que la

dulzura de los sonidos ayudaba á calmar la irritacion de las pasiones, y á suavizar por este medio el carácter y las costumbres. La fábula atribuyó á Orfeo el amansamiento de los hombres silvestres, fingiendo que domesticaba los tigres con su canto; y á Anfion el establecimiento de las ciudades, figurando que al son de su lira edificó los muros de Tebas. La filosofía ha reconocido el poderoso influjo de la música en la dulcificacion de los efectos é inclinaciones, y en el espíritu de mútua benevolencia sobre que se apoya la sociedad. El principio innato de este amor y bienquerencia recíproca es la sensibilidad en el órden de la naturaleza; así como en el ardor sobrenatural de la religion, es la caridad que la perfecciona y eleva con mas altos estímulos y con mas grandiosas esperanzas. Y muy léjos de contradecir la sensibilidad nativa á la religion revelada, le prepara el camino en las tiernas disposiciones del corazon humano, formado para tan sublimes objetos. Las impresiones duras é ingratas embotan esa sensibilidad benéfica, y cierran á los sentimientos de piedad y dulzura el camino del corazon. Los movimientos suaves le habitúan á las dulces conmociones precursoras y amigas de la beneficencia. *El gobierno debe fomentar este gérmen de amor y hermandad, principio fecundo de civilizacion y de dulzura de costumbres; y ningun medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música.*

«Su estudio en España lo será tambien de riqueza y economía. La música de nuestras catedrales, dotada generosamente en tiempo de opulencia; el distinguido número de maestros, compositores y escritores españoles, que han merecido en Europa un concepto y memoria honorífica; la excelencia de voces y la disposicion música del pueblo, que aun se nota en la espresion y gracia de sus cantares, y en la exactitud y afinacion con que los acompaña á la vi-

huela; la aficion general, y en el ansia con que sostiene la nacion tres ó cuatro teatros de la ópera italiana, son pruebas evidentes de que en nuestro suelo hay un venero fecundo, que si se cultiva como en otros paises, producirá en mayor abundancia los célebres cantores españoles que en nuestros dias mismos hacen, al par de su fortuna, la delicia de las naciones mas ilustradas. Si el terreno debe beneficiarse como fuente de la riqueza, ¿por qué nó los talentos naturales que tambien la producen, que dan el imperio pacífico de las artes? Grecia, subyugada por los romanos, conquistó por ella á sus agrestes vencedores: la Italia moderna domina por ellas, y especialmente por la música en Europa. España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformacion privilegiada de los órganos para el canto, *nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no á derribarla de su puesto, á ocupar el asiento inmediato. ¿Quedará condenada á pagar tan costoso tributo á los estrangeros trayendo á precio subidísimo los cantores y aun maestros para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse á sí misma, y aun ponerlos en contribucion? El gobierno abre esta nueva carrera á los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional.* La corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milan, de París y los institutos de otras célebres capitales.

«Esta empresa de interés moral y económico se debe á nuestra idolatrada y amable Reina, en cuyo corazon magnánimo se abrigan los deseos del mayor lustre y prosperidad del pueblo español; en cuyo augusto seno se encierran las mas halagüeñas esperanzas. Bajo su real nombre y auspicios, se ha decretado por nuestro soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, la creacion del real

Conservatorio de música en la corte, donde con la direccion y enseñanza de los profesores mas acreditados, se instruirá en este arte delicioso nn número conveniente de alumnos de uno y otro sexo, escogidos los internos entre familias honradas de todas las provincias, y mantenidos algunos por el real erario; y los esternos costeados á sns espensas, ó auxiliados, si son pobres, con una pension. La religion y la moral, sin las cuales nada es útil á las naciones, serán el primer cimiento de su enseñanza. Aun respecto de nuestras diversiones, que sin mas ideas qne las adquiridas en su rincon, ó dictadas por un humor descontentadizo, juzgarán algunos como un pasatiempo; aun respecto de esas diversiones, de que ni es prudente ni justo privar al pueblo, ¿pudiera darse un instituto en qne mejor se combine su recreo con los intereses de la moral pública y de la economía? ¡Gloria inmortal sea dada al Rey nuestro señor que nada olvida en beneficio de sus Estados! ¡Loor eterno á nuestra adorada Reina, modelo de gracias y de virtudes, que tan poderosamente coopera á los progresos y á la gloria artística de su nueva patria! Algunos han negado que el nombre de *música* se derive como se cree comnnmente del de *Musa*, título dado á las deidades del saber y de la armonía: ninguno dudará en adelante que la propagacion de este arte divinò en nuestro suelo habrá dimanado de la celestial María Cristina d Borbon, númen tutelar de los españoles.»

La real órden para la creacion del Conservatorio de María Cristina, está concebida en los términos siguientes:

«*Ministerio de Hacienda de España.*— Al director general del real tesoro y contador general de distribucion, digo con esta fecha lo que sigue:—El rey nuestro señor se ha servido mandar que se establezca en esta corte un Conservatorio real de música, que llevará el augusto nombre

y gozará de la escelsa proteccion de la reina nuestra señora.—En su consecuencia, el *Real Conservatorio de música de María Cristina* constará de un director y maestro de estilo de canto con 30,000 rs. anuales, para cuyo destino ha nombrado S. M. á D. Francisco Piermarini: un administrador con 12,000 rs., que lo será D. Francisco Minguella de Morales, debiendo satisfacer de su cuenta los auxiliares que necesite: un rector espiritual con 3,500 rs., que lo será D. Robustiano Yusta: un maestro de composicion con 20,000 rs., que lo será D. Ramon Carnicer: un maestro de piano y acompañamiento con 20,000 rs., que lo será don Pedro Albeniz: un maestro de violin y viola con 20 000 reales, que lo será D. Pedro Escudero: un maestro de solfeo con 8,000 rs., que lo será D. Marcelino Castilla: un maestro de violoncello con 7,000 rs., que lo será D. Francisco Brunetti: un maestro de contrabajo con 4,800 reales, que lo será D. José Venancio Lopez: un maestro de flauta, octavin y clarinete con 6,000 rs., que lo será don Magin Jardin: un maestro de oboe y corno inglés con 4,800 reales, que lo será D. José Alvarez: un maestro de fagot con 4,000 rs., que lo será D. Manuel Silvestre: un maestro de trombon con 4,000 rs., que lo será D. Francisco Fuentes: un maestro de trompa con 6,000 rs., que lo será don José de Juan, músico del cuerpo de Guardias de la persona de S. M.: un maestro de arpa con 8,000 rs.; un maestro de lengua española y secretario del director con 8,000 rs.; un maestro de lengua italiana con 6,000 rs., que lo será D. Manuel Pieri; y un maestro de baile con 4,500 reales, que lo será D. Andrés Beluzzi. Para el departamento de alumnas habrá una directora con 10,000 rs., que lo será doña Clelia Piermarini: una subdirectora con 3,000 reales, que lo será doña María Teresa Lafont: una ayudanta con 2,000 rs., que lo será doña Susana Porta. Los sirvien-

tes del Conservatorio y sus dotaciones serán: un copista con 4,500 rs., un ugier con 1,920 rs., un portero con 4000 reales: dos asistentes á 1,200 reales cada uno: dos asistentasá 960 rs.: un guarda-ropa con 1,440 rs.: un cocinero con 1,920 rs., y dos ayudantes de cocina á 1,440 reales cada uno. La asignacion anual para médico será de 4,000 reales: la de cirujano dentista 1,500; y la de lavandera y aguador 3,600. Los alumnos internos gratuitos de ambos sexos que mantendrá el establecimiento serán 24, cuyo número se elegirá entre los que lo soliciten, perteneciendo á familias honradas, ya sean de Madrid ó de otro punto del reino, proponiéndolos el director á la aprobacion de S. M. por medio de la secretaría del despacho de Hacienda. El reglamento determinará el número de los demas alumnos internos que han de mantenerse á su costa, así como el de los esternos á quienes, además de las lecciones gratis, haya de darse subvencion ó ayuda de costa por el Conservatorio; procurándose que esta no esceda de la cantidad anual de 20,000 rs., presupuestada para este gasto. El nombramiento de sirvientes del Conservatorio será peculiar del director, quien podrá admitirlos y despedirlos segun lo juzgue conveniente. En cuanto á la variacion por reemplazo de los maestros y demas empleados, el director propondrá por el ministerio de mi cargo los que conceptúe mas á propósito, y S. M. resolverá sobre su admision lo que tenga á bien.—A los gastos fijos de sueldos y asignaciones que quedan referidos, hay que agregar el alquiler del edificio, que se calcula en 40,000 rs.: la manutencion y equipo de las plazas gratuitas y manutencion de sirvientes, que importará 156,000; y la compra de muebles, pianos y otros instrumentos y gastos estraordinarios, que se presuponen en el primer año en la cantidad de 177,600 reales. Todas las partidas reunidas forman un total general

de mas de 600,000 reales, cuyas dos terceras partes pròximamente corresponden á gastos, y lo restante á sueldos y salarios. Bajo esta base la direccion general del real tesoro y la contaduría general de distribucion girarán sus operaciones, teniendo presente que por la distinta naturaleza de estos abonos, el de sueldos debe verificarse paulatinamente y en proporcion que entren á ejercer sus respectivos destinos los maestros y empleados en el Conservatorio, y el de gastos segun lo exija la urgencia del servicio y los pedidos que haga el director dentro del límite de la cantidad presupuestada; llevándose con separacion los pagos de haberes de los de gastos. Las nóminas de sueldos serán formadas por el administrador del Conservatorio, con el visto bueno del director; y de los fondos que aquel reciba para gastos dará cuenta en los términos que prefija el reglamento del Conservatorio, exigiéndole entretanto la contaduría de dis tribucion las fianzas que conceptúe proporcionadas á la entidad del caudal que maneje.—Todo lo que de real órden comunico á V. para su inteligencia, satisfaccion y efectos consiguientes en la parte que le toca; quedando V. autorizado, como director del real Conservatorio de música, para entenderse con las autoridades que convenga en los puntos concernientes al mejor desempeño del servicio del establecimiento, debiendo hacer saber desde luego sus respectivos nombramientos á los maestros y empleados que quedan elegidos: en el concepto de ser tambien la soberana voluntad de S. M. que se ordenen y clasifiquen metódicamente las bases fundamentales y reglamentarias del nuevo instituto. Y á fin de que este interesante trabajo, al ver la luz pública, aparezca digno de su objeto y de la aprobacion augusta de S. M., convendrá que V., reuniendo sus luces á las de los maestros D. Ramon Carnicer, D. Pedro Albeniz y D. Pedro Escudero, y asociándose (si lo con-

sidera oportuno) alguna otra persona de ilustracion y práctica en trabajos de esta especie, presenten rectificado y redactado con la posible perfeccion el reglamento del real Conservatorio de música : formando una esposicion en que se desenvuelvan los motivos que hay para impulsar la creacion del nuevo establecimiento, las utilidades que puede producir considerándolo en sus relaciones con la cultura, progresos en las artes, adorno y recreo en la capital de España y de todo el reino, y las bases fijas en que debe partir, teniendo presente las de iguales establecimientos en otras capitales de Europa; y que se procure, en fin, no confundir la parte esencial de la institucion con los minuciosos detalles y mecanismo interno del servicio, cuyos pormenores, por su naturaleza variables, acaso no conviene comprender en el reglamento que se publique, el cual requiere mucha coherencia y exactitud en las ideas y correccion en el lenguaje.—Por último, debo advertir á V. para su gobierno, que con esta fecha renuevo mis prevenciones al administrador de la casa en que ha de situarse el real Conservatorio, para que allane con actividad los obstáculos que se presenten por parte de la legacion de Cerdeña establecida allí, y se consiga quede espedito cuanto antes todo el edificio. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 15 de julio de 1830.—Ballesteros.—Señor don Francisco Piermarini, director del real Conservatorio de música de María Cristina.

Al dar cuenta la *Gaceta* de Madrid en 26 de agosto de 1830, de la creacion del Conservatorio, manifiesta las condiciones que deben tener los alumnos internos y esternos que en dicho establecimiento se admitan, en los siguientes términos:

«Los pretendientes á dichas plazas gratuitas, deberán presentar sus solicitudes al director acompañadas de los

documentos siguientes: 1.º Fé de bautismo, en la que acrediten no tener menos de 12 años, ni esceder de los 15. —2.º Una certificacion del cura párraco en que justifiquen pertenecer á familia pobre, pero de conocida honradez: que están impuestos en los dogmas de la religion, y que han dado pruebas de buena índole.—3.º Otra certificacion de un maestro de música, hábil é imparcial, que acredite que los aspirantes tienen buena disposicion para el canto.— 4.º Otra de un facultativo que asegure están vacunados, y que gozan buena salud.—5.º Otra del alcalde del cuartel para los residentes en la corte, y de la justicia del pueblo para los que residen fuera, en que se acredite que los padres ó tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.

«Habrá una clase de alumnos esternos, que por haber pasado de la edad prefijada, no pueden ser admitidos en el número de los internos, los cuales serán auxiliados con una ayuda de costas por el Conservatorio, siempre que puedan presentar iguales certificaciones que los internos, y acreditar que su edad no pasa de 18 años.

«Además habrá plazas para pensionistas internos, los cuales pagarán su manutencion, siendo menor la cuota cuando se dediquen al canto para seguir esta profesion, que cuando lo hagan por adorno.

«Todos los que quieran instruirse en la composicion ó en el instrumental. serán admitidos y matriculados como alumnos esternos; debiendo presentar los documentos que comprueben su buena moralidad y disposicion para el ramo que quieran aprender, y no escediendo su edad de 18 años.

«Deberán presentarse las solicitudes de todas clases dentro del término de un mes contando desde hoy.»

El 13 de octubre del mismo año publicó la Gaceta los nombres de los agraciados del modo siguiente:

«Queriendo el Rey nuestro señor señalar con un rasgo de su real beneficencia el fausto dia de su augusto cumpleaños, se ha dignado conferir las veinte y cuatro plazas de alumnos internos gratuitos del Conservatorio de música de María Cristina, á igual número de jóvenes aspirantes de ambos sexos, que á su mayor aptitud para el arte que intentan aprender reunan las circunstancias de pertenecer á familias pobres y honradas, tanto de la capital como de otras provincias del reino. Los que á propuesta del director del real Conservatorio han sido agraciados por S. M. son los siguientes: Con plazas de alumnos internos gratuitos: Juan Gil, natural de Colmeuar de Oreja; Narciso Tellez, de Lérida; José María Aguirre, de Málaga; Mariano Joaquin Martin, de Vicálvaro; Antonio Capo Gonzalez, de Madrid; Antonio Alvarez, de Guadalajara; Tomás Montero, de Madrid; José Oreiro y Lema, de Madrid; Manuel Martinez Ramirez, de Madrid; Luis Rodriguez Cepeda, de Madrid; Angel Leon, de Cabrero; Rafael Galan, de Valladolid.—Con plaza de alumnas internas gratuitas: Maria Dolores García, de Madrid; Florentina Martinez Campo, de Madrid; Ana Lopez, id.; Manuela Oreiro y Lema, id.; Adelaida Villar Bustos, id.; María Carmona, id.; Antonia Plañol, idem; María Teresa Villas, id.; María Dolores Carralero, de Alicante; Micaela Villo (1), de Valladolid; Josefa Pieri, de Barcelona; Escolástica Algobia, de Colmenar.—Lo que se anuncia al público para inteligencia y satisfaccion de las familias agraciadas.»

El dia 2 de abril de 1831, se inauguró el real Conservatorio de música en España.

En este solemne dia, el edificio de este establecimiento, situado en la plaza de los Mostenses, tanto por los

(1) Esta alumna cambió su nombre de bautismo por el de Cristina, con el cual es ventajosamente conocida en España.

adornos de su parte interior, cuanto por la del esterior, presentaba el aspecto mas brillante y entusiasta que puede figurarse la imaginacion.

Las colgaduras de la fachada eran de seda celeste y naranja con flecos de plata; y los antepechos de los balcones pintados en fondo azul, color predilecto entonces del Conservatorio por ser el de su protectora, tenian en el centro los atributos de las Bellas Artes.

En el balcon principal estaban los retratos de Fernando VII y María Cristina, pintados por D. Vicente Lopez, bajo un bonito pabellon, que remataba con una corona real, y adornaban un gran número de vistosas arañas.

En las rejas bajas del edificio habia unos grandes y bien pintados trasparentes con los atributos de la música, escepto en las dos laterales de la puerta principal, en cuyos trasparentes se leian: *Viva Fernando VII* en el de la derecha, y *Viva María Cristina* en el de la izquierda.

La tapia de frente al edificio estaba cubierta de tapices, y delante de ella se elevaba un bonito palco, tambien colgado de seda, donde estuvo una brillante banda militar tocando gran número de escogidas piezas de música hasta las diez y media de la noche.

Cubrian todo el pavimento del portal, la escalera y antesala del Conservatorio, un fino tapete verde; el salon una magnífica alfombra turca, y las escaleras del trono un magnífico paño grana.

A las cuatro de la tarde empezaron á llegar los convidados, entre los que se veian á los Excmos. señores secretarios del despacho, embajadores y enviados estranjeros, la grandeza y empleados de mayor categoría, el cuerpo de adictos de honor y facultativos, y otras varias personas distinguidas.

A las cinco y media de la tarde llegaron SS. MM., y AA.;

llevando la reina Cristina un traje azul bordado de oro, el cual despues regaló al establecimiento. SS. MM. se colocaron en el trono que les estaba preparado, y los infantes en los sillones destinados á este objeto junto á SS. MM.; estando colocadas despues en órden respectivo las sillas de los señores ministros y real servidumbre, y las que ocupaba la concurrencia.

Se hallaban situados en la entrada del salon, los cantantes Sra. Tossi, Sres. Passini, Trezzini, Inchindi, Rossi, seis alumnos externos de canto, y seis de los mejores coristas del teatro, y en la antesala la banda de música del cuerpo de Guardias de la real persona: conjunto de voces é instrumentos que ejecutaron dos himnos, cuya letra italiana fué escrita por el director del Conservatorio D. Francisco Piermarini, y la música por el maestro de contrapunto y composicion de dicho establecimiento, D. Ramon Carnicer.

En el intermedio del primero al segundo himno, el Sr. Piermarini pronunció un discurso análogo á la solemnidad, presentando despues á SS. MM. y AA. los ejemplares impresos, y besando sus reales manos los profesores empleados, alumnos internos, y cantantes.

Durante el segundo himno, hubo besamanos general, despues del cual terminó tan solemne acto.

Nada mas elegante, nada mas lujoso, y nada mas digno de la nacion española y del arte musical, que la suntuosidad del Conservatorio cuando se inauguró. Los salones de estudio, las cátedras, los cuartos de los alumnos, el uniforme de estos, las obras para el archivo, todo era grande, todo era regio. El célebre Rossini, despues de haber visitado detenidamente este establecimiento, dijo: *Que el Real Conservatorio de María Cristina era superior á los de Paris, Nàpoles y Milan (1).*

(1) El célebre maestro Joaquin Rossini se hallaba en la corte de España á princi-

Al fundarse el Conservatorio español, sus regios protectores no omitieron circunstancia alguna para darle todo el brillo y esplendor de que era digno. Para el efecto, el rey Fernando VII concedió los diplomas de adictos de honor, adictos facultativos y maestros honorarios, á los Serenísimos Sres. Infantes de España y demás personas que á continuacion se espresan:

Adictos de honor: Los Serenísimos Sres. Infantes don Cárlos María Isidro, doña María Francisca de Asis, don Francisco de Paula Antonio, doña Luisa Carlota, doña María Teresa de Braganza y don Sebastian.

Excmos. Señores: Duque de Alagon, duquesa de Abrantes, duquesa de Alba, marquesa de Alcañices, don José María Alos, don Antonio Allué y Sesé, camarera mayor de S. M. la reina, marquesa viuda de Bedmar, condesa duquesa de Benavente, marqués de Franciforte, condesa de Brunetti, don Francisco Tadeo Calomarde, marqués de Campo Sagrado, duque de Bailen, duque de Castroterreño, condesa de Cervellon, condesa de Eron y Giraldeli, condesa de Corres, don Francisco de Fernandez, don Manuel Fernandez Varela, condesa de Florida Blanca, don Manuel Gonzalez Salmon, duquesa de Gor, duque de Hijar, duque del Infantado, marqués de Lapilla y Monasterio, don Luis Lopez Ballesteros, don Pascual Liñan, conde de Montealegre, duquesa de Montemar, marquesa de Navarres, duque de Noblejas, conde de Ofalia,

pios del año de 1851, con objeto de visitar á la hermana de su esposa y familia. Durante su permanencia en Madrid, fué objeto de las mas espontáneas demostraciones de aprecio tanto por SS. MM. y AA., como por la grandeza de España, y el profesorado del arte. El comisario regio de Cruzadas, Excmo. Sr. D. Manuel Fernandez Varela, fué el que mas se distinguió en obsequiar al cisne de Pésaro, y á quien este ofreció escribirle el ya célebre *Stabat Mater*, que se ejecutó por primera vez en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid, el dia 4 de abril de 1833, con un gran conjunto de voces é instrumentos. Tambien Rossini escribió en Madrid, el 20 de febrero de 1831 para el album de la reina doña María Cristina, la *Anecreóntica* para canto y piano, titulada: *La Passeggiata*.

duque de Osuna, don José Palafox, conde de Parcent, conde de Salazar, condesa de Salvatierra, duque de San Cárlos, duquesa de San Fernando, duquesa de San Lorenzo, duque de San Lorenzo, marqués de San Martin, marquesa de Santa Cruz, conde de San Roman, condesa de Torrejon, conde del Venadito, duquesa de Villahermosa, marqués de Zambrano, marquesa de Zayas.

Señores: D. Joaquin de Virues y Spinola, don Federico José Sanchez, don Gaspar Remisa, don Antonio Martinez, don Sebastian Hurtado, don Juan Gualberto Gonzalez, don Fausto Florin, don Eusebio Dalp, doña Luisa de Bendicho y Virnes, don Domingo María Barrafon y don Pedro Alfaro y Remon.

Adictos facultativos: Los señores don José Alvarez, don Manuel Albeniz, doña Cármen Albudeite, don Francisco Andreví, doña Pilar Arnao del Campo, don Luis Beldrof, doña Luisa Berberano, doña Clementina Bouligni de Pizarro, don Francisco Brunetti, don Indalecio Soriano Fuertes, doña Petra Campuzano, doña Isabel Colbran, doña Lorenza Correa, doña Baldomera Cruz, don Antonio Frijon Daroca, don Manuel Dusmet, don Manuel Garcia, don Vicente Gonzalez Delgado, doña Manuela Larrea de Perales, don Mariano Lidon, doña María Malibran, don José Puig, don Manuel Quijano, don José Reart, don Juan Tarraga, Sra. Tossi, don José Trota, don Francisco Vacari, doña Manuela Velazquez, y doña Josefa Zárate de Monreal.

Maestros honorarios: Los señores don Joaquin Rossini, con uso de uniforme del Conservatorio por gracia especial de S. M.; don Severio Mercadante, don Angel Inzenga y don Manuel Doyagüe.

Por la época de la fundacion del Conservatorio de Madrid, eran directores de los de París y Nápoles, los céle-

bres maestros compositores Cherubini y Zingarelli; se hallaban en la corte de España, los celebrados Mercadante, hoy director del conservatorio de Nápoles, Carnicer, y otros: en París y Lóndres se encontraban, García (1), Gomis, y Rodriguez Ledesma; en las provincias de España distinguidos maestros; y sin embargo, fué nombrado director del real Conservatorio de *María Cristina*, don Francisco Piermarini, que de tenor de la compañía de ópera italiana de Barcelona, pasó en igual clase á la del teatro del Príncipe de Madrid.

Esta eleccion, que no puso en muy buen lugar al magisterio del arte en general, ni el buen nombre de los maestros españoles en particular, no dió tampoco los resultados que debian esperarse, puesto que no llenaron el grandioso pensamiento de su fundacion.

Cantante italiano Piermarini, y sin los conocimientos necesarios para el plan y desarrollo de un establecimiento llamado á ser el mentor y protector del profesorado y música española, como lo eran los de Francia para la francesa, los de Italia para la italiana, y los de Alemania para la alemana; ni la historia de nuestra música fué enseñada, ni las bellezas de nuestras melodías se espusieron, ni el mérito de nuestros grandes maestros se manifestó, ni la superioridad de nuestra lengua para el canto se hizo patente; ni se hizo comprender á los discípulos, la importancia de crear el drama lírico español para gloria de la nacion, buen nombre del Conservatorio que lo encumbraba y desarrollaba bajo bases sólidas y estables, y brillante porvenir del profesorado y de los genios españoles. Se imitó, y

(1) En el discurso que Mr. Castil-Blaze pronunció ante los restos mortales de García, son de notar estas palabras:—«Compositor, actor, cantor, profesor de canto, tales eran las numerosas cualidades de Manuel García. Estas cualidades las poseia todas en un grado eminente.»

no con el mayor acierto, los establecimientos italianos; la lengua elegida para enseñar el canto, era italiana; la mayor parte de las obras que se tocaban y cantaban lo eran tambien, como italianos eran, casi todos los maestros y grandes hombres en el arte que se les hacian conocer á los discípulos.

Los profesores nombrados para la enseñanza de las varias clases creadas en el Conservatorio, dignos bajo todos conceptos de los puestos que se les confiaran, desempeñaron con brillantez sus asignaturas, presentando en todos los exámenes hechos fehacientes de los progresos de sus discípulos; pero ninguno de los dichos catedráticos quiso inmiscuirse en la direccion y marcha que llevaba tan importante institucion, porque no era de su incumbencia hacerlo. Lamentaron, tal vez en secreto, los errores, y cumplieron fielmente con sus deberes.

La Geneuphonia ó la generacion de la bien sonancia música, obra escrita por el sabio mariscal de campo de los ejércitos nacionales, Excmo. Sr. D. Joaquin de Virués y Spinola, y dedicada á S. M. la reina doña María Cristina, fué adoptada para la clase de composicion del Conservatorio: teniendo su autor que esplicarla en varias sesiones á los profesores de dicho establecimiento, para que comprendieran la utilidad de ella en la enseñanza, y don Ramon Carnicer pudiera con mas facilidad trasmitir á sus discípulos las nuevas doctrinas, nombres y ejemplos que encerraba.

Un método nuevo de composicion escrito por un militar, y adoptado por un conservatorio, norma de la enseñanza musical de España; con una nomenclatura distinta de la hasta entonces usada; que manifestaba en su capítulo 2.° no tener los maestros españoles los conocimientos científicos necesarios para la enseñanza; y

que hubo quien afirmase el poderse establecer, que de todas las *ciencias no demostrables matemáticamente*, era el sistema fundamental mas incontrovertible la *Geneuphonia* (1); naturalmente debió llamar la atencion de todos los maestros, como efectivamente sucedió, siendo el primero en salir á la defensa de ellos, don Indalecio Soriano Fuertes. En las observaciones que este remitió al Sr. de Virués, despues de felicitarlo por su concienzudo trabajo, le hizo ver con claros ejemplos y con lógicas razones, que no solo no eran ignoradas sus doctrinas de los maestros españoles, sino que algunas de ellas eran erróneas, y otras se habian abandonado por confusas y de poca utilidad.

Esta manifestacion escrita en lenguaje digno, y espuesta con facilidad y un profundo conocimiento del arte, la recibió Virués con grande aprecio, felicitó á su antagonista por su trabajo, deseó estrechar con él su amistad (2), y le manifestó por escrito, que habiendo ofrecido contestar públicamente á todas las observaciones que á su obra se hiciesen, empezaba por las suyas, remitiéndole los primeros trabajos para que de ellos se enterase (3). Soriano los

(1) *Cartas españolas*, tom. 1.°, pág. 143.

(2) «Madrid 11 de julio de 1831.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.—Muy señor mio: la expresion tan imparcial como correcta del juicio con que V. ha honrado la Geneuphonia, me habia llenado de satisfaccion al oirselo leer á nuestro amigo el señor Meseguer, y hoy con la carta que ha tenido V. la bondad de escribirme, fecha 5 del corriente, ha aumentado de tal modo la deuda de mi gratitud, que no puedo dejar de dar á V. una confianza auténtica de ella por medio de la presente carta, la cual le suplico reciba por ahora como preliminar de la confianza que me inspiran sus conocimientos y verdadero amor á la ciencia y arte de la música, para permitirme que alguna vez le consulte algun punto curioso de los que todavía es natural me obliguen los críticos á discutir públicamente dentro ó fuera de España. En cambio de esta libertad espero me favorezca V. con una entera persuasion de mi deseo de serle útil en algo, y de que me trate con igual confianza y sinceridad como profesor en sus dictámenes que como amigo en sus órdenes: quedando enteramente de V. su mas atento servidor Q. S. M. B.—José Joaquin de Virués y Spinola.—P. D. El señor Messeguer, que sabe mis nuevas ocupaciones, tiene la bondad de encargarse de decir á V. por mí, el aprecio y exámen que en su presencia he hecho de los cuadernos doctrinales de V. que me ha confiado: él mismo le dirá que al leer ciertas cláusulas dije con buen sincero orgullo: *parece que esto lo he escrito yo.*»

(3) Madrid 25 de noviembre de 1831.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.—Muy

recibió en Murcia, y volvió á defender los principios sentados en su primer escrito: y lo ofrecido por Virués, de dar á luz las observaciones á la *Geneuphonia* con sus contestaciones, no se llevó por desgracia á debido efecto.

En un escrito anónimo firmado en Canarias con el supuesto nombre de Juan Cabrera, se rebatieron duramente las doctrinas de la *Geneuphonia*; y habiendo manifestado Virués anteriormente, que solo contestaria á las objecciones que no fueran anónimas, mandó copias de dicho escrito á los maestros del Conservatorio y varios otros de los mas reputados de España, entre los cuales se vió favorecido D. Indalecio Soriano Fuertes: único que tomó la defensa de Virués, porque creyó deberlo hacer así, invitado por un autor inconvenientemente atacado, y sin poderse defender por la palabra empeñada (1).

Tambien ofreció Virués publicar la refutacion de Juan

señor mio y amigo: estos dias he aprovechado los ratos posibles en empezar mis respuestas á los reparos de la *Geneuphonia*, dando principio por los de V. En consecuencia de mi debida consideracion á la bondad de V., le envio para muestra el primer cuadernillo que me davolverá cuando pueda, porque es mi primer y único borrador. Mi fin es satisfacer con esta confianza la delicadeza de V., y al mismo tiempo dar al público una prueba que no ofrecí en valde ni por fanfarronada el recibir y responder á toda clase de reparos para utilidad de la profesion.—V. conocerá que todo lo debo tocar con brevedad y ligereza, porque sino haria tomos en fólio: sin embargo, la primera publicacion no tendrá menos de tres cuadernillos de manuscrito y comprenderá cosas curiosas, porque sus observaciones de V. son lindas é interesantes, y mis respuestas podrán divertir y despertar los celosos taciturnos. Repito que es de V. afectísimo servidor y amigo.—J. J. de Virués y Spinola.

(1) Poseemos una carta original del anónimo Juan Cabrera dirigida á D. Francisco Andreví, concebida en estos términos. « Muy Sr. mio: la obra del Sr. Virués habiéndome sugerido varias reflexiones musicales, las envié á este autor, al mismo tiempo que le dirigia á Vd. un duplicado de ellas, tanto para saber su opinion de Vd. como para tener el gusto de comunicar con un músico de talento y de reputacion: pues aquí en esta provincia tales personas son pocas.—Pero como ya se han pasado muchos meses desde que envié esas cartas á España, estoy temiendo que no hayan llegado á Madrid, pues que no he recibido contestacion.—Mas si Vd. la ha recibido, y que Vd. no tenga reparo de favorecerme con una contestacion, seria oportuno que Vd. la dirigiese á D. *Matias de Castillo Iriarte, vocal de la Junta de fomento y regidor de esta villa*, que me la entregará: porque luego voy ha pasar la estacion del verano en el interior de la Isla.—Entre tanto se repite de Vd. su mas afectísimo servidor Q. S. M. B.—Juan Cabrera.—Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1832. »

Cabrera y la contestacion de Soriano; y ninguna de las dos vió la luz pública.

El dia 1.° de setiembre de 1831, se abrió en el real Conservatorio de María Cristina la escuela de declamacion, para la que fueron nombrados los catedráticos siguientes: D. Joaquin Caprara y D. Rafael Perez, de declamacion: D. Fausto Zea, de esgrima: D. Andrés Belluzi, de baile: D. Felix Enciso Castrillon, de literatura castellana: D. Fermin Gonzalez Cannedo, de primera educacion; y el presbítero D. Rafael Gonzalez Palanco, rector espiritual.

El director Piermarini en el pequeño discurso que pronunció, entre otras cosas dijo: «El teatro, que debe considerarse como la verdadera escuela de las costumbres, yacía en un total abandono, y se miraba siniestramente á los que estaban dedicados á él: pero esta época de abatimiento tocó ya á su término. Bajo los auspicios de la mas adorada de las reinas, el excelso Fernando VII se ha dignado incorporar á este real Conservatorio un nuevo ramo, que tiene por objeto ennoblecer la escena española, y hacer revivir los nombres célebres de Maiquez, Rita Luna, etc., procurando á los alumnos de esta escuela una completa educacion, así en la parte literaria como en la social.»

En efecto, la carrera dramática se ennobleció desde entonces y los actores pudieron usar el Don, de que la fanática educacion social los habia despojado. Pero si todo esto hacia concebir esperanzas lisonjeras para el porvenir, respecto á nuestro teatro lírico, en las pequeñas academias ejecutadas por los alumnos del Conservatorio; alumnos que en su mayoría cuando tomaron este título eran semiprofesores ó profesores, no se oian otras obras que las italianas, ni otro idioma que el italiano, con alguna pequeña escepcion.

El dia 6 de marzo de 1832 y en celebridad del natalicio de la serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda, se ejecutó, en presencia de SS. MM. y en el elegante teatro del real establecimiento, el melodrama lírico español dividido en dos actos, titulado: *Los enredos de un curioso*, letra de D. Felix Enciso Castrillon, y música de D. Ramon Carnicer, D. Pedro Alveniz, D. Baltasar Saldoni, y D. Francisco Piermarini; siendo ejecutado, por los alumnos, doña Manuela Oreiro Lema y doña Manuela Villo, D. Rafael Galan, D. Cayetano García, D. Francisco Calvet, D. Angel Leon, D. Juan Retes, y D. Tomás Montero. Mas á este melodrama español, que fué el primero y último que se ejecutó en el Conservatorio, y última vez de su ejecucion la primera, no se le dió la mas pequeña importancia, ni como principio regenerador de nuestro teatro lírico, ni como adelantos de los discípulos en la parte ejecutiva. Tal lo prueban las *cartas españolas* (1) en la descripcion que hacen de los exámenes celebrados el dia 26 del mismo mes y año, cuyas palabras copiamos testuales para que corroboren las nuestras, y al mismo tiempo se vea la clase de poesía española que se aplicaba á la música.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA.

«El lunes último tuvieron todos los alumnos de este real establecimiento el honor de presentar á SS. MM. *los primeros ensayos de su aplicacion*; dando en ellos un nuevo testimonio de sus progresos y de sus felices disposiciones.

«Los reyes nuestros señores entraron en el Conservatorio á las cuatro y media de la tarde, y pasaron al nuevo salon del trono, en el cual se celebró el acto. La concurrencia era numerosísima y de la primera gerarquía. El director pronunció el discurso siguiente:

«Señor, Señora:

«Enmudezcan los fantásticos poetas con sus adulaciones á Apolo y

(1) Tomo VI, pág. 386.

Minerva. Sueños, delirios son estos. Aquí en este templo se hallan di chosamente los verdaderos númenes protectores de las bellas artes. Oh! ¿Por qué no puedo yo hacer que esté presente la España toda, la Europa entera, á este acto que va á empezar? ¿Podria existir un corazon tan duro que no vertiese lágrimas tiernas de complacencia al ver al augusto Fernando, y á la angelical María Cristina, dignarse con sus reales manos animar y premiar la aplicacion y conducta de estos niños? Hijos mios, venid: postraos á los piés del trono; recibid agradecidos el mayor de los honores; levantad al cielo los *vivas* mas sinceros á nuestros protectores, á nuestros bienhechores; é implorad de la Omnipotencia divina que nos conserve eternos los excelsos padres de la hermosa y deseada María Isabel Luisa.»

«En seguida los alumnos pasaron á sus ensayos, los cuales fueron:

«*Primera parte.*—1.º Un capricho sobre temas españoles, compuesto por el maestro Carnicer, á toda orquesta.—2.º Un rondó para piano, sobre un tema del *Crociato* de Meyerbeer, ejecutado por el alumno don Juan Nepomuceno Retes, y acompañado de un cuarteto instrumental. —3.º Un aria de Amaltea en el *Moisés*, del maestro Rossini, cantada por la externa pensionada doña Manuela Villó, y los coros, por las alumnas de las clases de canto (1).—4.º Pieza variada de corno inglés, á toda orquesta, por el alumno D. Ramon Broca.—5.º Cuarteto en la ópera *Bianca é Falliero*, del maestro Rossini, por la externa doña Manuela Villó, los internos doña Manuela Oreiro Lema, D. Mariano Joaquin Martin, y el externo D. Francisco Calvet.

«*Segunda parte.*—1.º Aria del maestro Raimondi, arreglada á toda orquesta por D. Pascual Arche, y ejecutada por el alumno D. Ricardo de Juan Martinez.—2.º Duo en la ópera de *Mahometto II*, de Rossini, por las alumnas internas doña Manuela Oreiro Lema y doña Dolores García.—3.º Fantasía para arpa, variaciones compuestas por el maestro Bochsa, ejecutada por doña Josefa Jardin.—4.º Aria para clarin de llaves á toda orquesta, compuesta por D. Mariano Rodriguez, y ejecutada por el alumno D. José Velasco.—5.º Quinteto bufo en el *Turco en Italia*, de Rossini, cantado por doña Manuela Villó, la interna doña Josefa Pieri, y los externos D. Ignacio Hernandez, D. Francisco Calvet, y D. Cayetano García.—6.º Himno en loor de S. A. R. doña María Isabel Luisa, compuesto por el maestro Carnicer, á toda orquesta, y cantado por los alumnos de ambos sexos. La poesía, de don Felix Enciso Castrillon, es la siguiente:

El nombre celebramos,
oh niña encantadora,
de nuestra protectora

hija muy adorada,
princesa muy amada
del leal español.

(1) Hemos tenido el gusto de asistir varios años á los exámenes del Conservatorio de Paris, y en ellos hemos visto ejecutar á los alumnos de las clases de canto, piezas de música de varios autores estranjeros, ya italianos ya alemanes, pero siempre con poesía francesa. En el Conservatorio español, las piezas que se cantaban de óperas estranjeras todas eran ejecutadas en idioma italiano.

El dia que este gozo
se hizo á España notorio,
en el Conservatorio
tu padre, siempre augusto,
el templo del buen gusto
bondadoso erigió.
Cnal nuevo sol naciste
dando á España alegria,
y en tan plausible dia
de universal contento,
el establecimiento
su carrera empezó.

Los hados te señalan
como precioso objeto
de amor y de respeto:
justo es te celebremos,
y en tu nombre elevemos
alegres nuestra voz.
Princesa siempre amable,
gloria de los Borbones,
oye nuestras canciones,
y eleva al trono augusto
el homenaje justo
de nuestro corazon.

«Precedió á este himno la distribucion de premios, hecba con la mayor benignidad por las augustas manos de nuestros reyes. Los nombres premiados son los siguientes, y tenemos tanto mas gusto en consignarlos, cuanto estampados en los papeles públicos trasmiten un testimonio honorífico de muchas familias.

«*Con medalla de oro.* D. Mariano Joaquin Martin: D. José María Aguirre: D. Angel Leon: D. Juan Gil: D. Antonio Alvarez: D.ª Dolores García: D.ª Dolores Carralero: D.ª Josefa Pierl: D.ª María Teresa Viñas: D. Cárlos Rodriguez.

«*Con medalla de cobre.* D. Rafael Galan: D. José Oreiro Lema: Don Luis Rodriguez Cepeda: D.ª Nicasia Picon: D.ª Manuela Villó: D.ª Josefa Jardin: D.ª Teresa Rodajo: D.ª Angela Albeniz: Fr. Nicolás Saez: D. Francisco Calvet: D. Cayetano García: D. Benigno María Acuña: D. Pedro Sarmiento: D. Ricardo de Juan: D. Lucas Gomez: D. José Velasco: D. Manuel Jardin: D. Tomás Fernandez.

«Se han hecho asimismo acreedores á un documento honorífico los alumnos, cuyos nombres siguen especificados:—D. Ramon Broca: Don Cipriano Llorente: D. Juan Bautista Carretero: D.ª Amalia Piñol: Doña Margarita Lezama: D. Nicasio Tellez: D. Pedro Arias: D. José Rodriguez: D. Miguel Iglesias: D. José de Juan: D. Juan Acosta: D. Magin Jardin: D. Tomás Lamas: D. Ignacio Hernandez: D. Antonio Contreras: D. José Lacabra: D. Luis Vicente Arche.

«SS. MM. se manifestaron muy complacidos durante todo el acto que acabamos de describir, y salieron á las siete menos cuarto, habiéndose dignado expresar al director su satisfaccion por el resultado de tan brillantes ejercicios, que patentizan los ópimos frutos que produce la soberana munificencia.»

El real Conservatorio de música español produjo escelentes cantantes italianos, como doña Manuela Oreiro Lema, doña Cristina Villó, doña Antonia Campos, D. Pedro Unanne, D. Carlos Sentiel, D. Joaquin Reguer, y don

Francisco Calvo; sobresalientes instrumentistas como don Pedro Sarmiento, D. Ramon Broca, y D. José de Juan; y celebrados actores como D. Julian Romea, D. Antonio Capo, y D. Calixto Boldun; pero el drama-lírico español quedó relegado al olvido, y los compositores nacionales sin el porvenir á que son acreedores.

En el alcázar de nuestros reyes se acrecentó mas la aficion á la música desde la creacion del Conservatorio, y tanto en la cámara real como en las habitaciones de los serenísimos señores infantes de España, eran frecuentes los conciertos y academias, en las que tomaban parte las personas reales, acompañadas de sus maestros y de los cantantes é instrumentistas de la real cámara. La habitacion del serenísimo señor infante D. Sebastian, escelente profesor de música, era el centro de los mas distinguidos literatos, músicos y pintores, los cuales recibian de S. A. R. las mas repetidas pruebas de aprecio y deferencia, así como la mas distinguida proteccion todos los artistas que sobresalian en sus respectivos artes.

La muerte de Fernando VII, los acontecimientos que á ella sobrevinieron, el estado en que por estos se halló el erario público, y los escesivos gastos del Conservatorio, obligaron á las Córtes del reino á tomar una resolucion económica sobre este instituto; quedando suprimidas las plazas de alumnos internos, y reducido el presupuesto a la suma de doscientos cinco mil reales anuales para pago de catedráticos y gastos mas precisos: siendo altamente digna y elogiable la conducta de los profesores que quedaron, pues que por espacio de mucho tiempo desempeñaron sus respectivas cátedras sin retribucion alguna; no habiéndoseles pagado todavía, segun tenemos entendido, los atrasos de consideracion que se les adeudan.

Don Francisco Piermarini fué separado de la direc-

cion; y el instituto que con tanta magnificencia se habia creado y que tantas esperanzas habia hecho concebir á los amantes del arte, vióse reducido en el año de 1838 á que por un pliego del gobierno, llevado por un salvaguardia, se espulsasen á los alumnos internos, sin darles tiempo á los forasteros para que avisasen á sus familias; viéndose sin casa ni hogar tanto las señoritas como los hombres, si los condicípulos, habitantes en Madrid, no les hubiesen dado hospitalidad.

Así acabó la primera época del real Conservatorio de María Cristina, segun nos ha referido un testigo ocular: conclusion que debia esperarse por los vicios de que adoleció su administracion y direccion; pero no del modo, en nuestra opinion, que se llevó á efecto, pues si como Conservatorio nacional no llenó el grandioso objeto de su fundacion, como escuela de música produjo muchos y buenos discípulos; quedaron en la nacion mucha parte de los cuantiosos capitales que se llevaban los cantantes estranjeros; y dió mas desarrollo al arte, y mas importancia á los que lo profesaban, como se verá en el curso de esta obra.

La enseñanza externa del Conservatorio, quedó reducida á las clases de composicion, de piano y acompañamiento, de canto *italiano*, de solfeo, de violin y viola, de violoncello, de contrabajo, de flauta, de clarinete, de oboe, de fagot, de trompa, de trombon, de figle, de idioma *italiano*, y de declamacion: quedando además el secretario D. Wenceslao Muñoz con la obligacion de contador, tesorero, cajero, archivero y administrador; un afinador de pianos, un portero y un criado; y creándose una plaza para una señora que presenciase las lecciones de las alumnas.

Suprimido el destino de director, creó S. M. el cargo honorario de vice-protector y presidente de la junta auxi-

liar facultativa, formada de los catedráticos de composicion, piano, canto, violin y declamacion; y fué nombrado para tan distinguido puesto, el Excmo. señor conde de Vigo, senador del reino, y escelente profesor de violin. Nombramiento recibido con aprecio por todo el profesorado español; pero que duró poco este general contento, porque la ominosa parca arrebató la existencia de tan preclaro varon.

Para reemplazar al conde de Vigo, se nombró al excelentísimo señor D. José de Aranalde, ministro que fué de hacienda, entendido filarmónico, y amante del arte y sus profesores.

En la época de su vice-protectorado, ocurrió un caso notable en la historia del arte, del que vamos á ocuparnos, sin los comentarios á que naturalmente da lugar.

Para las suntuosas exequias que por muerte del rico capitalista señor Safont determinó se hicieran su hijo el excelentísimo señor D. José, encargó éste al reputado maestro compositor D. Ramon Carnicer, la composicion de una *Misa de Requiem*, al mismo tiempo que la direccion de ella y el arreglo del gran número de voces é instrumentos que la habian de ejecutar. Cumplido todo á satisfaccion del señor Safont y del gran número de personas inteligentes que asistió á tan solemne funcion religiosa, no solo por el mérito de la obra, sino por la acertada direccion de ella y la perfecta ejecucion de doscientos profesores de los mas distinguidos en la corte; el maestro Carnicer pidió por la composicion musical, los ensayos particulares y generales, la parte directiva del dia de la ejecucion, y un *nocturno* que tuvo que añadir, la cantidad de cuarenta mil reales. Niégase el señor Safont á pagar por parecerle escesivo el precio: se entabla la demanda judicial: se ordena la apreciacion de la obra por

peritos: Carnicer nombra para el efecto á D. Baltasar Saldoni que tasa dicha obra en noventa y cinco mil reales; y Safont á D. Basilio Basili (1), que con mengua del arte y de los que con honor lo profesan, la evalúa en cinco mil reales, comparando; con alguna pequeña diferencia, á un compositor con un copiante de música.

Al ver el tribunal la desigualdad tan estraordinaria de opiniones en los peritos designados por las partes, nombró á D. Indalecio Soriano Fuertes, como tercero en discordia, para dirimir el pleito. El señor Soriano, conociendo la importancia de su cometido en un asunto en que se hallaba interesado el crédito de un arte y el honor del profesorado, y para dar mas autoridad á su fallo, quiso consultar algunos puntos interesantes con el único tribunal artístico que habia en España, cual era la junta facultativa del Conservatorio nacional; y se dirigió á ella por conducto de su presidente, en el siguiente oficio: «Excelentísimo señor: Suscitado un litigio entre el Excmo. señor D. José Safont y el maestro compositor de música don Ramon Carnicer, sobre el honorario que este exige por la composicion de una *Misa de Requiem* que dicho señor Safont le encargó compusiese, sin haber mediado contrato anterior, me dirijo á V. E. como director del único establecimiento científico de música que hay en la nacion, y que en casos estraordinarios se debe consultar, para que tenga á bien mandar reunir la junta facultativa de la que V. E. es digno presidente; porque habiéndome nombrado judicialmente tercero en discordia para examinar y apre-

(1) Don Basilio Basili, hijo del reputado maestro italiano de este apellido, vino á la corte de España en clase de tenor de la compañía de ópera que funcionaba en el teatro del Príncipe. Se presentó en escena con el *Otello;* no gustó ni en la primera ni la segunda noche, y vióse precisado á romper su contrata. Quedóse en Madrid, y pudo hacer ejecutar una ópera de su composicion, titulada: *Il Carrozzino da vendere*, que no gustó tampoco; y habiendo contraido matrimonio con la distinguida actriz doña Teodora Lamadrid, se estableció en la corte.

ciar la obra del señor Carnicer, y desconfiando de mis cortos talentos para decidir en un negocio tan delicado y trascendental para la facultad, y el primero de esta naturaleza en España, y quizá en Europa, deseo que la espresada junta tenga á bien ayudarme con sus talentos é ilustracion, para poder obrar con la imparcialidad y justicia que deseo, dejando al mismo tiempo á la facultad y señores maestros en el lugar distinguido que merecen, puesto que el honor de todos está envuelto en esta cuestion.— Por lo tanto espero que V. E. se digne esponer á la consideracion de los señores maestros, las cuestiones siguientes para que digan en conciencia su opinion, y para que sobre sus observaciones, y las de otros señores maestros á quienes he consultado, pueda dar mi dictámen con toda seguridad, y nunca puedan decirme las partes interesadas que no he dado los pasos que aconseja la prudencia en un asunto tan trascendental. — *Cuestiones.*— 1.ª ¿Qué tasa tienen las producciones del talento cuando por comision especial se encarga á alguno la ejecucion de una obra no habiendo ajuste anterior relativamente á su precio? — 2.ª Si no tienen tasa las obras del entendimiento, como yo creo, y como así lo creen los letrados á quienes he creido de mi deber consultar; y si á pesar de eso me veo en la precision de justipreciar la obra del señor Carnicer, ¿qué tipo podré elegir que sea razonable y seguro para aproximarme al acierto en la valuacion de una obra que el mismo autor asegura sobre su conciencia haber empleado cuatro meses para producirla?—3.ª ¿Podrá nunca servir de tipo el trabajo material de un copiante de música, de modo que podamos decir, como uno de los dos peritos (1): «*Si el trabajo de un copiante vale en Madrid*

(1) El señor Basili.

de cuatro à seis reales el pliego, los estudios que necesita haber hecho un compositor para adquirir la facilidad de un copiante á fin de trasmitir al papel sus ideas cualquiera que ellas sean, le hacen acreedor, á que dicho trabajo tan semejante al del copista, se evalue en veinte reales el pliego?»
—4.ª Qué se entiende por música sagrada y por música teatral, y si estan marcados de una manera fija y determinada los límites de la una y de la otra.—Tales son las cuestiones que he creido someter á la ilustrada consideracion de la junta, antes de proceder á emitir mi voto judicial en asunto tan delicado y espinoso; sintiendo sobremanera no poder acompañar la obra del señor Carnicer juntamente con mis preguntas, en cuyo caso hubiera podido la junta decidir con todos los datos necesarios acerca del particular: pero no siendo esto posible, me limito á los cuatro puntos arriba mencionados, esperando de la benevolencia de tan respetable corporacion, tenga á bien cooperar con su sábio dictámen á que pueda yo dar el mio con toda la seguridad y acierto de que el asunto sea susceptible.—Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 3 de mayo de 1843.—Indalecio Soriano Fuertes.—Excelentísimo señor D. José Aranalde, vice-protector del Conservatorio nacional de música.»

Este oficio dió por resultado la siguiente contestacion: «*Conservatorio nacional de música y declamacion.* Habiendo trasladado la comunicacion de V., fecha 3 del corriente, relativa al juicio pendiente entre el señor D. José Safont y D. Ramon Carnicer, me manifiestan los tres vocales de la junta auxiliar facultativa del Conservatorio nacional de música de esta corte, en oficios de 9 y 10 del corriente, que en atencion á lo delicado del negocio en las cuatro cuestiones que comprende el citado oficio de V., no creen suficientemente robusta la opinion de tres in-

dividuos, y proponen se les agreguen otros profesores de los mas acreditados, añadiendo uno de los vocales que careciendo de datos, no es posible entrar de lleno en cuestiones tan espinosas.—En vista de estas contestaciones no puedo prescindir de manifestar á V. que no me considero autorizado para invitar á profesores asociados que no se prestarian á hacerlo, cuando no tengo autoridad para mandarlo, como que no se fundaria en un mandamiento ò invitacion del juzgado que entiende en el asunto y que lo cometiese oficialmente al establecimiento, sino que es un plausible y particular deseo de V en adquirir las opiniones de otros profesores para emitir la suya individual. Todo lo que pongo en conocimiento de V. para su inteligencia.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 12 de mayo de 1843.—José Aranalde.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.»

En virtud de esta contestacion, el señor Soriano, despues de oido el parecer de algunos ilustrados maestros, á quienes consultó, y examinar el mérito de la obra, causa del litigio, dió su dictámen (1); en el que manifestó con gran acopio de razones y datos, que la *Misa de Requiem* y el trabajo invertido en la direccion de la ejecucion de ella, valian los cuarenta mil reales que habia pedido el maestro compositor D. Ramon Carnicer como autor y director. El tribunal condenó al señor Safont al pago de dicha cantidad, y al de las costas causadas en el pleito.

Por renuncia de D. José Aranalde, se confirmó el honorífico cargo de vice-protector del Conservatorio al excelentísimo señor D. Juan Martinez Almagro, consejero real, mayordomo de semana de S. M. la Reina, y dipu-

(1) Dictámen de D. Indalecio Soriano Fuertes, tercero en discordia, sobre una *Misa de Requiem* compuesta por D. Ramon Carnicer, por encargo especial del señor D. José Safont.—Madrid, imprenta de Omaña, 1843.

tado á Córtes; el que con su reconocida inteligencia y actividad, dió nueva vida á tan útil institucion, haciendo mas frecuentes los ejercicios prácticos de los discípulos, en reuniones semanales y mensuales, á las que asistian muchas veces SS. MM.

Por razones de economía, cambió de local el Conservatorio, trasladándose á la calle de Alcalá y casa que era del conde de Castejon, ocupando además lo que fué iglesia de las *Vallecas* y despues salon-teatro de la sociedad titulada: *Museo Matritense*. Mas tarde, cuando quedó terminado el *Teatro Real*, situado en la plaza de Oriente, se trasladó el Conservatorio al segundo piso de tan magnífico edificio, en donde hoy existe.

El Conservatorio de música matriculó en el año de 1848 doscientos setenta y uno alumnos y ciento noventa alumnas; y en 1850, llegó á seiscientos quince el número de ambas clases (1).

Don Ramon Carnicer, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, de quien nos hemos ocupado ya en esta obra, como catedrático de contrapunto y composicion del Conservatorio, ha formado sobresalientes discípulos, entre los que se cuentan á los distinguidos compositores D. Mariano Martin y Salazar, y D. Francisco Asenjo Barbieri (2).

(1). Posteriormente se ha mejorado mucho este instituto, tanto aumentándole sus rentas el Gobierno, cuanto en el mayor número de profesores, y mejor régimen de enseñanza en general. Por renuncia del cargo de vice-protector, que despues del señor Martinez de Almagro, hizo tambien pasado algun tiempo de ocupar dicho puesto el señor marqués de Tabuérniga, fué nombrado el Excmo. señor D. Ventura de la Vega, con la asignacion de cincuenta mil reales anuales; el que, en union con don Hilarion Eslava, catedrático de armonía, contrapunto y composicion, y demas señores profesores que componen la junta facultativa, con un interés que los enaltece, se ocupan con asiduidad en el encumbramiento de dicho instituto, aumentando sus cátedras y mejorando su régimen interior, para que pueda llamársele con justicia Conservatorio nacional, y no escuela de música solamente.

(2) Don Ramon Carnicer falleció en Madrid el dia 17 de marzo de 1855.

Don Pedro Albeniz, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, y de la americana de Isabel la Católica, á los diez años de edad fué nombrado por el ayuntamiento de la capital de Guipúzcoa organista de la parroquial de San Vicente: á los trece, obtuvo el segundo lugar en las oposiciones que se hicieron para la plaza de segundo organista de la basílica de Santiago en Bilbao; y mas tarde marchó á París en donde se perfeccionó en el instrumento del piano, mereciendo la estimacion y aprecio del célebre Rossini, de los pianistas Herz y Kalkbrenner, y otros distinguidos artistas de la capital de Francia.

Despues de algunos años de permanencia en París, regresó al lado de su anciano padre, confiándosele el magisterio de capilla de la parroquial de Santa María en San Sebastian de Vizcaya. En el año de 1830 pasó á Madrid, y fué nombrado por S. M. en 17 de julio del mismo año, maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de música, en cuyas cátedras fundó el primero en España la moderna escuela de piano, formando distinguidos pianistas, entre los cuales se contaban D. Juan Nepomuceno Retes, el desgraciado D. Antonio Alvarez, D. Justo Moré, don Pedro Zamora, D. Joaquin Espin y Guillen, D. Florencio Lahoz, D. Joaquin Gaztambide y D. Francisco Asenjo Barbieri.

Escribió Albeniz un *método de piano*, que en 18 de mayo de 1840 fué adoptado para la enseñanza del Conservatorio, dando los mas felices resultados, y siendo elogiado de los celebrados pianistas Thalberg, Goria, Esain y Miró.

En 27 de octubre de 1834 se le confirió en propiedad la plaza de primer organista de la real capilla; en 5 de abril de 1841, el elevado cargo de maestro de piano de S. M. la reina doña Isabel II, y de su augusta hermana la

serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda; y el 18 de junio de 1847, fué agraciado con los honores de secretario de S. M. (1).

Don Baltasar Saldoni, nombrado maestro de solfeo del Conservatorio en 1830, pasó despues á desempeñar la clase de canto de dicho instituto. Este maestro educado en la escolanía del monasterio de Monserrat, escribió el año de 1825 una opereta española titulada: *El triunfo del amor*, que solo fué ejecutada en Barcelona en casa del autor de la poesía D. José Alegret. De Barcelona pasó á Madrid, en donde desempeñó desde el año de 1829 hasta el de 1838, la plaza de maestro supernumerario de los teatros de la Cruz y Príncipe, supliendo á los maestros en propiedad D. Ramon Carnicer, D. Manuel Quijano, y don N. Moreno.

Saldoni escribió un *método de solfeos* como parte de uno de canto, que creemos no ha terminado todavía, que fué adoptado para la enseñanza del Conservatorio, mereciendo la aprobacion de los señores Virués, Carnicer, Masarnau, Rodriguez de Ledesma y el célebre Cherubini, director del Conservatorio de París (2).

(1) Las obras que ha publicado D. Pedro Albeniz para piano, son las siguientes: Método de piano.—Estudios melódicos á cuatro manos.—Flores melódicas en forma de estudios á cuatro manos.—Recreaciones útiles, primero y segundo cuaderno.—Tres volses.—Variaciones sobre un tema del *Crociato*.—Rondó brillante de la Tirana.—Rondó brillante sobre la cancion del *Trípili*.—Variaciones brillantes sobre la introduccion de la *Norma*.—idem sobre un tema militar.—Fantasía elegante sobre motivos de *Ipuritani*.—Variaciones brillantes sobre un duo de la *Norma*.—Fantasía brillante sobre motivos de la *Lucía*.—Idem sobre un motivo *Vasco* antiguo.—La cascada de Aranjuez.—Introduccion alegórica á la gloriosa accion de las tropas de la reina en Bilbao.—La reconciliacion, zorcico al convenio de Bergara.—Idem con canto.—Idem para flautas y piano.—*Obras á cuatro manos*: Dos fantasías sobre motivos del *Nabuco*.—El chiste de Málaga.—La gracia de Córdoba.—La sal de Sevilla.—La barquilla Gaditana.—El Polo nuevo.—Dos fantasías sobre motivos del *Attila*.—Fantasía sobre motivos del *Hernani*.—Idem de *Ipuritani*.—Idem de *I Lombardi*.—Nocturno.—Fantasía sobre motivos del *Pirata*, para piano solo con acompañamiento de violines, viola y violoncello.—Idem de la *Parisina* con idem idem.—Idem del *Macbett*, con idem idem.—Variaciones sobre el último pensamiento de Bellini, con idem idem.—Cuatro rondinos, con idem idem.

(2) El ilustre maestro Cherubini, segun el *Diario de Barcelona* de 23 de julio de 1837, escribió al señor Soldoni la carta siguiente: «Conservatorio de música y declamacion.—París 6 de mayo de 1837.—Señor D. Baltasar Saldoni.—Muy señor mio: He examinado los solfeos que V. ha compuesto, y que deben formar parte del método de canto que V. está escribiendo, y tengo el honor de decir á V. que los he hallado muy buenos.

En 20 de enero de 1838, se ejecutó en el teatro de la Cruz de Madrid, con muy feliz éxito, la primera ópera italiana de Saldoni, titulada: *Ipermestra*; y en 24 de enero de 1840, en el mismo teatro, su segunda obra italiana bajo el título de *Cleonice, Regina di Siria*.

Varias son las producciones lírico-dramáticas italianas y españolas que el señor Saldoni tiene escritas y todavía no han sido representadas (1); y varias tambien las eclesiásticas y de salon que han merecido favorable acogida en los círculos filarmónicos de la corte.

Don Francisco Frontera de Valldemosa, comendador de las reales y distinguidas órdenes de Carlos III é Isabel la Católica, secretario honorario de S. M. doña Isabel II, su maestro de canto, y de su augusta hermana la serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda; despues de haber desempeñado en Palma de Mallorca los honrosos puestos de maestro al piano y director de orquesta de la compañía de ópera italiana, marchó á París el año de 1836 con objeto de perfeccionarse tanto en el canto como en la composicion, estudiando esta, primero con el distinguido maestro Colet, á quien fué recomendado por Rossini, y despues con el no menos reputado profesor Elwart. Dis—

Deseo que mi opinion sobre los mismos le anime á V. á dar con el tiempo mas extension á este trabajo que V. ha empezado con tanto acierto, y doy á V. las gracias por la atencion que ha usado conmigo sometiéndolo á mi exámen. Cuando se hallen impresos los ejercicios que tiene intencion de dar á luz, los recibiré con muchísimo gusto. Entre tanto voy á mandar que los solfeos de V. se depositen en la biblioteca del Conservatorio, para que los discípulos de las clases de canto y solfeo puedan consultarlos con los otros métodos que en ella existen para su instruccion.—Reciba V. la seguridad de la mas distinguida consideracion con que tengo el honor de ser su servidor.—El director del Conservatorio de música.— L. Cherubini.»

(1) Segun manifiesta el señor Saldoni en su *Reseña histórica de la escolanía del monasterio de Monserrat*, tiene compuestas las obras siguientes. Italianas: *Saladino é Clotilde*, ópera seria en dos actos.—*Guzman il Buono*, ópera seria en tres actos.—Españolas:—*Boadil, último rey moro de Granada*, ópera seria en tres actos, conversion tambien italiana.—*El rey y la costurera*, zarzuela en tres actos.—*La corte de Monaco*, zarzuela en un acto.

tinguido y protegido por los célebres artistas de canto Bordogny y Carrafa, principió á ejercer la enseñanza en la capital del vecino reino, consiguiendo al poco tiempo un número considerable de discípulos, y de que los periódicos del arte se ocuparan con elogio de sus composiciones musicales (1). En el año de 1841, fué nombrado maestro de canto de la reina de España y de su augusta hermana: al poco tiempo maestro del Conservatorio nacional de música é individuo de su junta facultativa; y en el año de 1843, los discípulos de la clase de canto de este establecimiento ejecutaron en la real capilla de S. M. con una perfeccion estraordinaria, bajo la direccion de su maestro Valldemosa, las célebres *Siete palabras* del clásico é inmortal Haydn (2).

En el año de 1845 publicó Valldemosa en Madrid la traduccion del *Manual de armonía* de M. A. Elwart, profesor del Conservatorio de París, la que mereció la mas favorable acogida de los profesores y aficionados, tanto por el mérito de la obra, como por el esmero en la traduccion; en cuya dedicatoria y prólogo, se ven retratados los bellos sentimientos que adornan al traductor como artista y agradecido, y su sencillo carácter y pocas pretensiones (3).

(1) *La Gaceta musical de París* del 21 de noviembre del año de 1839, dice lo siguiente: «Entre los numerosos maestros de canto que existen en París, preciso es distinguir al señor de Valldemosa, jóven español, compositor agradable, y excelente acompañador. Tenemos delante muchas composiciones de este jóven compatriota de los Garcías y Gomis, entre otras un Himno á la libertad, un Canon á cuatro voces, un bolero y una escena de soprano, dedicada á la señora condesa de Merlin. En cada uno de estos trozos tan diferentes de carácter y de estilo, se encuentran cosas notables de melodía y armonía, que dan del señor Valldemosa las mas justas esperanzas.—Estrañamos mucho que el señor Valldemosa, que posee una voz de bajo cantante fuerte nada comun, y de una gran flexibilidad, no haya buscado ensayar sus fuerzas sobre la escena italiana.

(2) En el año de 1785 compuso Haydn las *Siete palabras* por encargo especial de un canónigo de la catedral de Cádiz, en donde se ejecutaron por primera vez como siete motivos de sinfonía, tenidos por su autor como los mejores trozos de música que habia compuesto.—Muerto Haydn, su hermano Miguel puso letra á las *Siete palabras*, arreglándolas en forma de *Oratorio*, bajo la cual son conocidas en Europa.

(3) El señor Valldemosa publicó en París á mas de su nuevo *método para leer y transportar*, varias melodías y arias italianas, un cánon á cuatro voces, una marcha y un himno; y en Madrid ha escrito: cuatro villancicos, un himno, dos barcarolas, una

Valldemosa, amante de su arte y de los adelantos de él, queriendo salir de la esfera de las vulgaridades, no tanto por su gloria como por las del arte y nombre español, nos consta estudia sin descanso y lleva muy adelantados los trabajos para el perfeccionamiento del sistema *uniclave* de que tantos autores se han ocupado sin los mas provechosos resultados para la facultad. Si el señor Valldemosa lleva á cumplido término tan ardua empresa, el arte en general le deberá un gran adelanto, y la patria una nueva página en el brillante libro de su historia artística (1).

Todos los profesores que han sido y son aun en la época que vamos historiando, catedráticos del Conservatorio nacional de música, han tenido y tienen un justo renombre en el arte; y han sido elegidos, con pequeñas escepciones, entre los mas sobresalientes de sus respectivas clases.

Si en el Conservatorio español, no ha dominado toda la nacionalidad deseada en las clases de canto y composicion para encumbrar nuestro drama lírico, como todas las naciones creadoras de estos institutos han hecho, debemos manifestar, para honor de esta escuela de música, que la mayor parte de los sobresalientes profesores que hoy forman las orquestas de Madrid y muchas otras capi-

veneciana y otra española; dos cantantas, una titulada: *El iris de España*, y dedicada á S. M. con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias; y otra á cuatro voces y coro bajo el nombre de: *El voto de España*, al nacimiento de la infanta doña Isabel, ejecutadas ambas en presencia de SS. MM. en los conciertos del Conservatorio; y otras varias obras que no recordamos.

(1) En el año 1858 ha dado á luz en Madrid el señor de Valldemosa la obra á que hacemos referencia bajo el título de: *Equinotacion, ó nuevo sistema musical de llaves, sin variar su figura, por el cual desaparece su actual complicacion, y se facilita la inteligencia de toda música escrita á dos ó mas partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes*; cuya obra ha sido recibida con grande aceptacion hasta el presente, tanto por los distinguidos profesores del Conservatorio de España, y celebrados maestros de la corte, como del director del Conservatorio de París el célebre Auber

tales, son discípulos del Conservatorio; que los mejores pianistas que hay en la corte y mucha parte de los maestros compositores, lo han sido tambien; y que de las clases de canto á mas de los discípulos ya mencionados, han salido de la del señor Valldemosa la distinguida profesora señora Lezama, la Izturiz, la Angles (1), y otros cantantes que no recordamos (2).

El Conservatorio de música español, con una reforma mas nacional en su organizacion, contando con los elementos de enseñanza con que cuenta; ni tendria que envidiar nada á ninguno de los demas Conservatorios europeos establecidos, ni en nada copiarlos; puesto que puede hacer lo que estos no han hecho todavía, y tiene necesidad

(1) La Angles estrenó la ópera *Rigoleto* en el teatro de la *Scala de Milan*, en la temporada de Carnaval, con un éxito estraordinario en las diez y nueve noches que la cantó. Con tan buen éxito cantó en los teatros de Italia las óperas: *Sonámbula*, *Lucía*, *Giralda*, y *Poliuto*.

(2) Posteriormente á la época que venimos historiando, se han creado en el Conservatorio las clases de órgano, é historia y literatura del arte dramático y de la música, encomendada la primera á don Roman Jimeno y la segunda á don Eduardo Velaz de Medrano: en las clases de canto se usa el idioma español; se han pensionado seis plazas, con cuatro mil reales anuales cada una, para alumnos de ambos sexos; se han regularizado los exámenes, y en ellos se premian á los discípulos mas sobresalientes en sus respectivas clases.

El teatro lírico español cuenta ya en su seno con algunos discípulos del Conservatorio de la clase del señor Valldemosa, entre los que se hallan la Santa Fé, la Aparicio, la Mora, La Lopez, Contaviiarte, Oliveres, Obregon y otros.—Los profesores que en el año de 1859, en que damos á la prensa este tomo, forman el personal de las cátedras del Conservatorio de música, son los siguientes: don Hilarion Eslava y don Emilio Arrieta, de armonía, contrapunto, fuga, y composicion.—Don Francisco Asis Gil y don Rafael Hernando, de armonía elemental.—Don Francisco Valldemosa, don Baltasar Saldoni, don Mariano Martin, don Angel Inzenga y don Lázaro Puig, de canto.—Don José Miró y don Manuel Mendizabal, de piano.—Don Roman Jimeno, de órgano.—Don Antonio Aguado, de acompañamiento elemental y superior.—Don Juan Gil, don Juan Hijosa, don Joaquin Espin y Guillen, Don Juan Castellanos y doña Encarnacion Lama, de solfeo para el canto y solfeo general.—Don Juan Diaz y don Jesus Monasterio, de violin y viola.—Don Julian Aguirre, de violoncello.—Don Manuel Muñoz, de contrabajo.—Don Pedro Sarmiento, de flauta.—Don Antonio Romero, de clarinete.—Don Carlos Grassí, de oboe.—Don Camilo Millers, de fagot.—Don José Sacristá, de trompa.—Doña Teresa Roaldes, de arpa.—Don Josè Martinez, de cornetin de piston.—Don José Luna y don Julian Romea, de declamacion.—Don Eduardo Vélaz de Medrano, de historia y literatura del arte dramático y de la música.

de que se haga, el arte por su importancia, el profesorado por su decoro, y la nacion por su gloria.

El objeto de esta obra no nos permite estendernos mas sobre este particular.

CAPITULO XXXIV.

Fundacion del Liceo de Madrid. — Juan Bautista Rubini.—Doña Manuela Oreiro de Vega.—Sociedades filarmónicas.—Aficionados y profesores que en ellas tomaban parte.—Resultados de dichas sociedades.—*Los contrabandistas*, ópera de Basili.—*La Iberia Musical y Literaria*.—Don Joaquin Espin y Guillen.—Operas españolas y zarzuelas.—Periódicos musicales.—Don Francisco Salas.—Operas italianas escritas por españoles.—Cantantes españoles.—*Instituto español*.—Liceo filarmónico dramático de Barcelona.—Don Joaquin de Gispert. —Academia Real de música y declamacion. —Privilegio á D. Nemesio Pombo.—Resultados.—Decreto orgánico de teatros.—Nueva tentativa para la zarzuela. —Privilegio al señor Salas. — D. Mariano Soriano Fuertes. —*El tio Caniyitas*. — D. Joaquin Gaztambide. —D. Francisco Asenjo Barbieri. — D. Cristóbal Oudrid. — D. Rafael Hernando. — D. José Olona. —Apertura del circo con la compañía de Zarzuela. —Teatro Real.—Profesores distinguidos.—Teatro del Real Palacio.—Obras de música ,ejecutadas en él. —D. Emilio Arrieta. —Nueva empresa de zarzuela. —*Jugar con fuego*. —Conclusion.

Con el nuevo sistema de gobierno que dirigió á la nacion despues de la muerte de Fernando VII, tomó un nuevo giro tambien el desarrollo de las ideas, por la libertad en emitirlas, aunque no siempre con profundidad al concebirlas, porque la educacion artística y literaria, generalmente hablando, fué algun tanto superficial.

Entre el estruendo de una guerra civil y asoladora, y por medio de una módica y voluntaria suscricion mensual, se erigieron templos artísticos, en donde hasta las personas mas elevadas de la sociedad, tomaron parte en los certámenes y trabajos.

El *Liceo artístico y literario* de Madrid, fundado en el año de 1837 por el señor Fernandez de la Vega, fué el primer santuario de esta clase. El pintor, el músico y el poeta, esponian en él sus pensamientos y concepciones en medio de una reunion escogida y numerosa, que her-

manándose cada dia mas con los artistas, llegó á ser artista tambien, tomando parte en las secciones diferentes que se crearon. Y convirtiéndose este centro de distraccion en una enseñanza mútua, todos desearon manifestar sus adelantos en las academias y sesiones de competencia que tenian lugar ante un numeroso y selecto auditorio.

La reina viuda, y gobernadora de la nacion española durante la menor edad de su augusta hija doña Isabel II, se inscribió como socia del Liceo; y mas de una vez en los salones de tan artística institucion, las teclas del piano produjeron los mas armoniosos acordes, como el arpa los mas melodiosos sonidos, bajo la dulce presion de las delicadas manos de tan augusta profesora. Profesora que animaba con su presencia las reuniones del Liceo, entusiasmando á los artistas en sus tareas, á los aficionados en sus estudios, y á los socios espectadores en la proteccion de las bellas artes. ¡Cuánta vida! ¡cuánto entusiasmo! Si el pensamiento de nacionalidad hubiese dominado mas en la seccion de música de tan afortunada institucion, y sobre sólidas bases establecidas por una discusion científica entre literatos y maestros compositores se hubiera empezado á formar nuestro drama lírico, hoy España no envidiaria á ninguna nacion esta gloria. Con menos recursos y no tan poderosos elementos, se crearon las célebres academias de Florencia que dieron por resultado el drama lírico italiano, de quien la Europa entera se hizo tributaria.

La mayor parte de los poetas que han encumbrado nuestro teatro moderno y nuestra poesía castellana, han salido de los liceos y academias artísticas y literarias: muchos de los pintores que hoy dan un nombre distinguido á la escuela española, pertenecieron tambien á estos centros artísticos; y en ellos ocuparon un puesto distinguido los maestros compositores. Mas estos, en vez de crear para el

arte y la música española un porvenir digno é independiente de concepciones estrañas; cifraron todas sus aspiraciones artísticas en escribir alguno que otro himno, sinfonía ó cancion española, y en dirigir los conciertos musicales formados de piezas de óperas italianas, cantadas en su mayor parte en los teatros de la corte.

Construyóse en el Liceo de Madrid un elegante teatro, en el que admiramos muchas veces la perfeccion con que eran ejecutadas las comedias mas sobresalientes de nuestra antiguo repertorio dramático, por socios aficionados. Tambien vimos puestas en escena y bien ejecutadas algunas producciones líricas; pero todas fueron italianas y cantadas en italiano, no por falta de buenos cantantes españoles, sino por poca decision para romper los lazos que nos sujetaban á una rutinaria costumbre, que el Conservatorio nacional habia aceptado por base de su enseñanza.

Vino á Madrid el célebre tenor Rubini para hacerse oir en el Liceo, y Rubini entusiasmó como era natural á su escogido é inteligente auditorio. Mas si grande fué su triunfo., no lo fué menos el de los cantantes españoles que le acompañaron en la *Lucia de Lammermoor* y la *Sonambula*; en cuyas óperas, la señora doña Manuela Oreiro Lema de Vega, desempeñando las partes de protagonista, no desmereció en nada de su célebre compañero, como no desmerecieron tampoco, ni la direccion artística encargada á D. Francisco Valldemosa, ni el conjunto de voces é instrumentos compuesto de profesores españoles.

Juan Bautista Rubini pudo apreciar, y nos consta que encomió, nuestra inteligencia y disposicion en la parte ejecutiva; no así en la de inventiva, cifrada, especialmente en los liceos y academias, en modestas imitaciones de las obras italianas: circunstancia que dió motivo á Mr. Begin para escribir en su *Viaje á España*, refiriéndose á esta

clase de sociedades, que se componian de artistas medianos, y que la buena, sabia, armónica, melodiosa y grande música, desterrada del teatro y los salones, recibia solo en los templos sagrados la hospitalidad de que era digna.

Creáronse en Madrid otras varias sociedades por el mismo estilo de la del Liceo, entre las que sobresalieron la *Academia filarmónica Matritense*, el *Instituto Español*, del que nos ocuparemos mas adelante, y el *Museo Matritense*. En la mayor parte de las provincias de España se fundaron tambien liceos y academias acogidas con el mismo entusiasmo, ó mas que en la corte, pues en algunas de ellas se levantaron edificios de nueva planta para el efecto. Pero todas estas instituciones adolecieron del mismo mal, nada crearon, ninguna base de sólida educacion artística establecieron que dierá resultados provechosos al arte músico; se convirtieron en teatros caseros, y tanta vida, tanto entusiasmo, y tan hermoso porvenir, desaparecieron en el piélago inmenso del olvido ó de la indiferencia, por falta únicamente de una buena y sólida direccion.

No pudo achàcarse este descuido á falta de elementos: no es posible se hayan encontrado reunidos en ninguna nacion de Europa tantos y tan buenos, bajo todos conceptos, como los habia en los liceos y academias de que hablamos. Concretándonos á Madrid: S. M. la Reina doña Isabel II, y su augusta hermana D.ª María Luisa Fernanda, eran socias y protectoras de estos establecimientos: la clase mas distinguida formaba la sociedad; se fijaron premios por el Exmo. Sr. D. Pedro Giron, duque de Osuna, para las mejores composiciones: en las academias musicales se prestaban á tomar parte las señoritas aficionadas mas distinguidas de la corte, entre las que se hallaban doña

Encarnacion Camarasa, la compositora D.ª Panlina Cabrero, D.ª Natividad Rojas, D.ª Victoria Quiroga, D.ª Sofía Vela, D.ª Enriqueta Cabrero, y las de Benavides, Campuzano, Azcona, y Catalan: habia tambien sobresalientes cantantes aficionados, como los hermanos Arcos, Castells de Pons, Canga Argüelles, Pallejá y otros; y pianistas, acompañadores y compositores, como D. Mariano Rodriguez de Ledesma, D. Pedro Albeniz, D. Pedro Luis Gallego (1), D. Pedro Zamora, D. Justo Moré, D. Joaquin Espin y Guillen, D. Sebastian Iradier, D. José Sobejano (hijo), D. Florencio Lahoz y D. Ednardo Velaz de Medrano, distinguido profesor aficionado, discípulo del célebre pianista Enrique Herz, escelente poeta, y nno de los primeros escritores críticos musicales de España. En las provincias habia el mismo entusiasmo que en Madrid y casi los mismos elementos.

Debemos confesar que en la mayor parte de estas sociedades, se fné introduciendo y se generalizó el gusto por las canciones españolas, ó mas bien dicho andaluzas; pero estas canciones, escritas sin fundamento y base alguna para aumentar su importancia, y vaciadas siempre en una misma turquesa, fueron convirtiéndose en monótonas; y no solamente decayeron, sino que hicieron nn gran daño á la música española, puesto que generalizaron la idea de que nuestras melodías nacionales estaban reducidas á fandangos, cañas, seguidillas y jaleos propios y exclusivos de Andalucía, y pusieron mas en ridículo la creacion de nuestro drama lírico.

(1) El malogrado D. Pedro Lnis Gallego, publicó en Madrid por el tiempo á que nos referimos, varios artículos *sobre la creacion de la ópera española*, que no dieron resultado alguno; y segun *El Heraldo* literario, que se publicaba en Barcelona, en su número perteneciente al 9 de agosto de 1840, la ominosa parca, sorprendió al jóven Gallego escribiendo una ópera española con poesía de Zorrilla, de la cual no tenemos notici alguna.

Establecièronse cátedras de música en dichas sociedades; pero en la mayor parte de ellas, ó se enseñaron solo los primeros rudimentos del arte; ó se convirtieron en meras academias de ensayo para las piezas musicales que se habian de cantar en los conciertos obligatorios á los socios suscritores.

No hay duda alguna que estos establecimientos particulares fueron de grande utilidad para el desarrollo del arte, y dieron mayor importancia al profesorado; empero no hay duda tambien de que crearon una enseñanza superficial, formando un gusto de perjudicial esclusivismo, tanto para nuestros adelantos, como para nuestra reputacion artística en las naciones que hoy merecen con justicia el nombre de clásicas en el arte.

Nacion como la española, que con tantos y buenos elementos cuenta, y que tan dócil y entusiasta lleva su ofrenda al altar del talento, bien mereció que el sacerdocio artístico la hubiese conducido á dar verdadero culto á las obras clásicas de todos los países, para que en ellas estudiára los progresos de su nacionalidad, y no la esclavitud superficial de un exagerado estrangerismo.

El cantante italiano y despues compositor D. Basilio Basili, establecido en Madrid, probó á escribir con música española dos pequeñas piezas lírico dramáticas tituladas: *El Novio y el concierto*, y *El Recluta*; y los resultados fueron tan satisfactorios, que se lanzó á la composicion de una ópera española en tres actos, nominada: *Los Contrabandistas*, poesía del señor Rodriguez Rubí, ejecutada primero en el Liceo por las señoras Gamarra y Lambia, y señores Ojeda, Salas y Franco, y despues, en el teatro del Circo por los mismos cantantes. Mas la confusa instrumentacion de esta obra, y la complicacion en los cantos, cuya principal base debió ser la sencillez,

así como el poco estudio que hizo el señor Basili de la parte recitativa, para no mezclar el recitado italiano con los cantos andaluces algun tanto exagerados, fueron causa del éxito poco afortunado que le cupo en suerte, y de una nueva derrota para nuestro drama lírico.

En tal estado se hallaba la música en España el año de 1842, generalmente hablando, cuando apareció el primer periódico del arte, habido entre nosotros, bajo el título de: *Iberia musical y literaria*, fundado por D. Joaquin Espin y Guillen y D. Mariano Soriano Fuertes; en el que al par de la defensa del profesorado, se enarboló la bandera de ópera nacional.

Este grito de independencia, lanzado con energía y decision, fué contestado con una sonrisa de compasion por muchos de los maestros de la corte: y aunque los mas distinguidos literatos de España tomaron parte en las tareas del naciente periódico artístico, pocos fueron los profesores de música que aun siendo invitados quisieron imitarlos.

El periódico la *Iberia musical y literaria*, no solo dió á conocer á los maestros compositores españoles mas distinguidos, sino á los mas distinguidos de todos los países. No solo publicó buenos artículos doctrinales, históricos y críticos, y muchas traducciones de sobresalientes autores estrangeros, así como tambien producciones de bella literatura de los señores Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutierrez, Campoamor, Romero Larrañaga, Miguel Agustin Príncipe, Breton de los Herreros, Villergas, Urrabieta, Fr. Gerundio, y las poetisas Coronado, y Lucia del Caño; sino que dió á conocer á los celebrados escritores Don Eulogio Florentino Sanz, D. Teodoro Guerrero, Don Francisco Montemar y otros. No solo repartió con el texto piezas escogidas de música de autores españoles y estran-

geros, para canto y piano y piano solo, y retratos de célebres artistas; sino que dió conciertos mensuales á los suscritores, en donde tomaron parte sobresalientes cantantes, aficionados, y distinguidos poetas; y se oyeron obras como el *Stabat mater* de Rossini, y otras de esta importancia.

Don Joaquin Espin y Guillen, distinguido maestro de canto, compositor, pianista y organista, y director y propietario de la *Iberia musical*, sacrificó á tan útil publicacion las horas de solaz de que podia disponer, y hasta la fortuna de su familia; creciendo mas su entusiasmo, al paso que se presentaban nuevas dificultades que vencer.

La Iberia musical y literaria volvió á reanimar el abatido espíritu de algunos compositores, que poseidos de los mas laudables sentimientos hácia nuestro teatro lírico, no se atrevian á romper la valla por temor de una derrota. En el año de 1843, el compositor D. José Valero, director del Liceo de Valencia, puso en escena en dicha sociedad una ópera española de su composicion, titulada: *La Esmeralda*, que le valió las mas entusiastas distinciones de la numerosa y escogida concurrencia que la escuchó, en las varias veces que fué ejecutada. En el mismo año, en el teatro de Granada, se cantó con estraordinario éxito la ópera tambien española y en tres actos, denominada: *Veleda ó la sacerdotisa de los Galos*, poesía de D. Nicolás Peñalver y Lopez, con música de D. José Antonio Martos. Por la misma época, la compañía italiana de Pamplona, ejecutó el drama lírico español titulado: *El Trovador*, música del maestro D. Francisco Porcell, con un feliz resultado, tanto en dicha capital, como en la Coruña, Santiago y Burgos. Por los mismos dias se cantó en el teatro del Príncipe de Madrid, por la célebre actriz doña Matilde Diez y los dis-

tinguidos actores D. Mariano Fernandez, D. Pedro Sobrado, y coros, la pequeña pieza lírico-dramática titulada: *Geroma la castañera*, música de D. Mariano Soriano Fuertes, con un afortunado éxito en las veintiuna representaciones que seguidamente se dieron en dicha temporada, recorriendo en menos de dos años con la misma fortuna todos los teatros de España. El mismo efecto produjeron en Madrid la *Pendencia*, escena andaluza cantada por Don Manuel Ojeda y D. Francisco Salas, y las pequeñas zarzuelas, el *Ventorrillo de Crespo* y *Los solitarios*, música de Basili: y D. Joaquin Espin y Guillen escribió su ópera titulada: El *Asedio de Medina*, poesía del señor Romero Larrañaga, cuyo éxito en el teatro del Circo, fué causa de que en su elogio se ocupase toda la prensa periodística de Madrid.

La Iberia musical y literaria fué tambien la base de otras nuevas publicaciones literario-musicales, como: *El Genio*, periódico entre cuyos redactores se contaban las distinguidas compositora y cantante señoritas doña Paulina Cabrero y doña Natividad Rojas: el *Anfion Matritense*, dirigido por una sociedad de profesores entre los que se hallaban D. Indalecio Soriano Fuertes, D. Pedro Albeniz, D. Francisco Valldemosa, D. Florencio Lahoz, y D. Pedro Tintoré distinguido pianista: *El Orfeo andaluz*, publicacion hecha en Sevilla; y mas tarde en la corte, *El pasatiempo musical*, *La España musical*, y algun otro que no recordamos (1).

(1) En el año de 1855 publicóse *La Gaceta musical de Madrid*, redaciada por una sociedad de profesores, encabezando su prospecto con las palabras siguientes: «Muchos periódicos de este género han visto la luz pública en distintas épocas; su vida ha sido como la de las flores: han nacido, han brillado un corto espacio de tiempo, han muerto.—Si fuéramos á indagar las causas que han producido la súbita desaparicion de esos periódicos, fácil nos seria hallarlas.—Todo lo que es de orígen mezquino, es de corta duracion, y en vano seria buscar grandes resultados allí donde los esfuerzos se ponen al servicio de ideas infecundas.—Hé ahí, en nuestro concepto, la razon poderosa que ha

El artista español D. Francisco Salas, caballero de la real y distinguida órden de Cárlos III, aunque dedicado al género italiano, del que era un sobresaliente bajo cómico, no desperdiciaba la mas pequeña ocasion de hacer oir producciones españolas, y animar á los jóvenes compositores á que las escribiesen; al mismo tiempo que hacia traducir á nuestro idioma algunas óperas italianas, como por ejemplo: *la Campanilla*, del maestro Donizzetti, ejecutada en el teatro de la Cruz, para acostumbrar al público, amante de la música italiana, á oirla con la hermosa lengua española.

Este pensamiento aceptado con buen éxito en sus ensayos, no lo fué tanto por la mayor parte de los tenidos por prohombres en el arte, en cuyos labios se dibujaba la sonrisa del sarcasmo cuando de tales esfuerzos se hablaba: sonrisa que retraia á los tímidos, y alentaba á los enemigos de nuestro progreso.

Nada arredró, sin embargo, al señor Salas, que con

impedido la aclimatacion entre nosotros de un periódico musical.» Prescindiendo de la inconveniencia de tales palabras que el lector podrá juzgar mas imparcialmente que nosotros, y solo tomando por base de argumentacion los principios sentados por la *Gaceta musical de Madrid* al empezar sus tareas, diremos: que ni el orígen de la *Gaceta* fué tan espléndido, ni su marcha la mas acertada, ni sus ideas las mas fecundas, cuando su existencia duró mucho menos tiempo que la de algunas de aquellas publicaciones que dice fueron tan *mezquinas é infecundas*. *La Iberia musical y literaria* vivió cuatro años: la *Gaceta musical de Madrid* ha vivido solo dos: si por las palabras de los redactores de este periódico hemos de juzgar, saque el lector la consecuencia.

Don Hilarion Eslava dice en el primer número de la dicha *Gaceta musical*, á mas de lo que ya apuntamos en la nota de la pág. 59 del tomo II de esta obra, lo siguiente: «En España han sido siempre, y son en el dia, muy pocos los verdaderos amantes del arte, y los esfuerzos individuales de esos pocos, nunca han podido contrarestar á la generalidad, que los ha mirado con poco aprecio, ó tal vez con odio.»

Si don Hilarion Eslava tiene ó no razon, no es este el lugar mas oportuno para manifestarlo: á los profesores toca el juzgar y apreciar. Hemos creido un deber sagrado manifestar lo espuesto, porque creemos dignos de merecer una marcable consideracion en la historia del arte, los escritores que lo han defendido y hecho todo lo que sus talentos y facultades les han permitido para encumbrarlo, con muchos años de antelacion á la hoy por desgracia difunta *Gaceta musical de Madrid*; así como lo son tambien los redactores de este periódico.

la fuerza de voluntad que da la conviccion y el talento, continuó en su loable tarea, logrando que los distinguidos poetas D. Antonio García Gutierrez y D. Ventura de la Vega escribiesen dos piezas dramáticas, la una en tres actos bajo el título de : *El sacristan de Toledo*, que pusieron en música los señores Carnicer, Basili y Ducasi, y que no pudo ejecutarse por causas ajenas de este lugar; y la otra nominada: *El diablo predicador*, puesta en música por Don Basilio Basili, que alcanzó un feliz éxito en los teatros de la córte y algunas provincias, aunque no toda la popularidad deseada.

Empero todos estos esfuerzos, todos estos trabajos carecieron de bases sólidas para que fueran fecundos é imperecederos. No tuvieron la proteccion necesaria por parte del Gobierno, ni el que tomando la iniciativa el Conservatorio nacional de música fijase algunas reglas por las cuales se le diese un nuevo giro al drama lírico español que lo apartase de la imitacion servil de la ópera italiana, y que constituyese, no una obra con temas nacionales, sino puramente nuestra y diferente de las estrangeras, como es la ópera francesa con respecto á la alemana, y esta con relacion á cada una de las otras; y todo cuanto se hizo fué infructuoso para el verdadero objeto.

No existiendo tan principales elementos, los pocos compositores que se dedicaron á la creacion de nuestro teatro lírico, errantes y sin apoyo alguno, teniendo por único modelo el género y corte italiano, en cuya escuela se educaron; escribieron obras italianas con palabras españolas, ó melodías andaluzas que creian las mas características de la nacion, con corte y giro italiano, enjaretadas de cualquier modo en argumentos pobres, de situaciones mal preparadas para las piezas de canto, y con poesías muchas veces no las mas aceptables para ser puestas en mú-

sica (1): y las obras que se escribieron y ejecutaron, fueron flores dispersas, cuya semilla no pudo formar la frondosidad y hermosura de un bien cultivado jardin.

Muchos jóvenes compositores, llevados por la aficion dominante á la música italiana, se dedicaron á escribir obras de este género, y en ellas lograron ser aplaudidos, aunque no el ser recompensados cual debieran, ni el que sus concepciones alcanzaran muy larga vida.

En la *Gabriela di Vergi*, de Ducasi; *La Congiura de Venecia*, de Lamadrid; la *Irza*, de Gomez; *Sermondo il Generoso*, de Rovira; la *Vedovella*, de Dominguez; *El Proscrito d' Altemburgo*, de Grasi; *La Fatuchiera*, del malogrado genio catalan D. Vicente Cuyás, y otras obras que no recordamos, todas ellas primeras producciones de sus autores; vense los destellos de precoces talentos, que con una decidida proteccion por parte del Gobierno y de las empresas teatrales, hubieran podido alcanzar un puesto distinguido entre los compositores de su época, y elevar

(1) El distinguido y sabio literato don Alberto Lista, en un artículo sobre la *Ópera considerada como drama*, que publicó el *Tiempo*, periódico de Cádiz, entre otras cosas dice lo siguiente: « En los versos cantados ha de haber mas sobriedad en cuanto á los ornamentos, mas sencillez en las frases, mas fluidez en la armonía. Es menester que los versos se canten por sí mismos.—Acaso lo que ha disgustado á los compositores de música, del auxilio de su hermana, ha sido encontrar con poetas, no solo sin ninguna inteligencia en la música, sino tambien ignorantes de las modificaciones que deben hacerse á la expresion poética en este caso. Los versos deben tener colocados los acentos con igualdad: no se admiten las trasposiciones muy atrevidas, ni los arcaismos que no sean muy usados en poesía. Es menester evitar las voces duras y de áspera pronunciacion; las sinalefas violentas, los cortes que interrumpen la armonía, y las contracciones desacostumbradas de vocales. Se ve, pues, que es mas difícil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir nna excelente oda.... Creemos que no es posible la reconciliacion entre las dos artes, sin que cada uno de los dos artistas conozca hasta cierto punto la profesion del otro: porque solo así se conseguirá que no se opongan mninamente dificultades y tropiezos. El poeta, conociendo el carácter particnlar del músico, escribirá dramas que se adapten á él y versos que se acomoden bien á la frase música; y el músico sabrá exigir de su compañero los sacrificios que permite la poesía. Si se pregnnta ¿de quién debia ser el pensamiento principal y dominante del drama? responderíamos que del músico. Este dictaria las pasiones que deben dominar en la composicion; un bnen poeta no tendria dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podria llegar la ópera al mayor grado de perfeccion. »

nuestro drama lírico á la altura que debiéramos verle, atendido los elementos con que contamos.

Los cantantes españoles, entre los que se contaban las tiples D.ª Manuela Oreiro Lema, D.ª Cristina Villó, doña Antonia Campos, y D.ª Antonia Montenegro: los tenores, D. Pedro Unanue, Flabio Puig, Palma, D. Manuel Ojeda, D. Manuel Carrion, Alzamora, D. Cárlos Sentiel: los barítonos y bajos, D. Francisco Salas, D. Adolfo de Gironella, D. José Mirall, D. Joaquin Reguer, D. Francisco Calvet, D. Agustin Rodas, D. Vicente Barba, D. Francisco Oller, y D. Joaquin Becerra, fueron, y aun son muchos de ellos todavía, poderosos elementos que, así como encumbraron y encumbran, tanto en España como fuera de ella, el idioma y las concepciones italianas, pudieran haberlo hecho con las españolas si hubiese habido proteccion de nacionalidad.

El Instituto Español fundado en el año de 1839 por el señor Marqués de Sauli, D. Basilio Sebastian Castellanos y otras personas ilustradas, ha sido el establecimiento de mas duracion entre todos los de su clase.

Sostenido el Instituto con el producto de una corta cantidad mensual que daban los socios inscriptos, creó cátedras gratuitas de primera enseñanza, en donde se educaban mas de doscientos niños de ambos sexos, que segun su aplicacion, desarrollo y dotes particulares, iban ingresando despues en las clases de música, pintura, declamacion ó baile. En el teatro de esta sociedad se ejecutaron piezas dramáticas y líricas compuestas por los socios de las secciones de literatura y música, primeros destellos de muchos de los poetas y compositores que hoy sobresalen en la corte. En la escuela práctica de canto italiano, dirigida por el entusiasta coronel y distinguido aficionado Don José de Reart, se pensionaron á los mas aventajados discípulos, entre los que se encontraba el tenor D. Manuel



Carrion ; y el Gobierno de S. M. autorizó la creacion de una *medalla de oro* para premio de los sobresalientes artistas y literatos que por sus obras y útiles trabajos en favor de tan filantròpico establecimiento, y de las artes y ciencias en general, se hiciesen acreedores á una distincion honorífica. Dicha medalla era conferida á los agraciados en actos solemnes, presididos tambien por el Gobierno y altos dignatarios del Estado (1).

El dia 27 de abril de 1838, inauguró el *Liceo filarmónico dramático barcelonés de D.ª Isabel II*, las cátedras de música vocal é instrumental y de declamacion, fundadas en el ex-convento de monjas de Montesion ; teniendo lugar tan solemne acto, en el salon de Ciento de las casas consistoriales, presidido por el señor Gobernador civil de la provincia D. José María Cambronero. Los discursos que se pronunciaron, tanto por dicha autoridad, como por el señor presidente del Liceo D. Manuel de Gibert, en elogio de las ciencias y las artes, fueron acogidos con grande entusiasmo por la brillante sociedad que llenaba completamente el salon y galerías inmediatas ; y la direccion de las cátedras de música y declamacion, se encomendaron al maestro D. Mariano Obiols, recien llegado de Italia, en donde se habia ejecutado una ópera de su composicion titulada : *Odio ed amore*, y al malogrado D. Pedro Gonzalez Mate, distinguido actor y de grandes conocimientos literarios.

Como auxiliar para el sostenimiento de las cátedras, y con el objeto de que pudieran hacer la práctica los alumnos mas adelantados, se construyó un teatro en el ante

(1) La medalla de oro del *Instituto español*, es de forma oval. En su centro se hallan enlazadas las letras I. E., con los atributos de las ciencias y artes, y al rededor y sobre una cinta de esmalte azul, el lema : *Instruccion y beneficencia*. Esta elegante y honorífica condecoracion, se lleva suspendida al cuello con una cinta de dos colores, azul los dos extremos, y amarillo el centro.

dicho local, y se escrituraron compañías de ópera italiana y declamacion, en cuyas funciones le cupo una gran parte de gloria á la orquesta compuesta, en su mayor número, de discípulos del Liceo (1).

El entusiasmo con que fueron acogidos los trabajos de este establecimiento, por parte del público, en los seis primeros años de su creacion, decidieron á la junta directiva á dar mas latitud á su filantrópico pensamiento, solicitando del Gobierno de S. M. la adquisicion del terreno que fué convento de los trinitarios descalzos, con el fin de construir un edificio de nueva planta, en que hubiese salas capaces para las cátedras de enseñanza, y un teatro que llenase todas las exigencias reclamadas por el gran desarrollo y cultura que iba tomando la capital del principado.

Cede el Gobierno el terreno pedido; y la junta directiva del *Liceo artístico de doña Isabel II*, para llevar á

(1) Haciendo referencia el presbítero D. José Rius en su obra publicada en Barcelona el año de 1840 bajo el título de: *Ópera española*, al buen desempeño que tuvieron en el teatro del Liceo, por cantantes españoles, las óperas en idioma italiano: *el Zampa*, de Herold, y *el Giuramento*, de Mercadante, se expresa en estos términos: «Despues de dar á los socios fundadores del Liceo de Barcelona el tributo de gratitud y alabanza, á que por su ilustracion, laboriosidad, desinterés y constancia se han hecho acreedores, no obstante la conviccion de mi pequeñez, me tomo la libertad de exhortarles á que se propongan como objeto extensivo y último de sus trabajos y afanes, la ópera nacional. Porque ¿qué cosa mas propia y digna del Liceo, como cuerpo nacional, y como sociedad dramático-filarmónica? ¿Dónde se han hallado ya, y se pueden hallar mas fácilmente mayores y mejores elementos para ello? ¿Qué gloria no fuera para Barcelona, que en tantas cosas ha tomado la iniciativa en España, anticiparse á un proyecto de fundacion de un teatro de ópera nacional, que se ha tratado ya entre varios pudientes de la capital del reino?—El tiempo de esta institucion ha llegado ya: la época lo pide: el estado de ilustracion lo exige; el gusto por la música lo facilita; los ánimos de los españoles lo anhelan; los oidos de los mismos están inquietos por ello. ¿Y será posible que cuando el primer cuerpo literario de España, la Real academia, se ha manifestado promotora de esta empresa en su programa de 5 de diciembre de 1839, será posible, digo, que su voz deje de hallar eco no solo en los demás cuerpos científicos del reino, sí que tambien en las empresas de teatros, conservatorios ó liceos, á fin de secundar estas patrióticas miras, ofreciendo un lucro no pequeño al compositor de un buen melodrama, pues sin este aliciente no es fácil lograr que nuestros poetas arrostren y venzan las dificultades que este género de poesía presenta?»

cumplido término tan ardua empresa, delega todos sus poderes en el señor Presidente de la seccion de música y autor de tan grandioso pensamiento, D. Joaquin de Gispert y de Angli, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, del consejo de S. M., su secretario honorario, y gentil-hombre de su real cámara.

Para la construccion del nuevo Liceo propuso el señor de Gispert, y fué aceptado, la cesion perpetua de localidades del teatro, hasta la mitad del valor total de palcos y lunetas, por medio de acciones. Abrese la suscricion por la reina doña Isabel II, como primera accionista (1), y á los pocos dias es llenado con creces el cupo prefijado. Los

(1) Don Joaquin de Gispert dirigió á S. M. la sentida esposicion que á continuacion copiamos:—«Señora.—A los reales piés de V. M. el Liceo barcelonés, que tiene el honor de llevar su augusto nombre, sintiendo los deberes que le impone el lustre de tan esclarecido timbre, si en las aciagas épocas que han trascurrido ha tenido que limitarse á sostener las cátedras de declamacion y música con cuantiosos sacrificios pecuniarios de sus sócios; ahora que luce una aurora de paz y ventura con que se anuncia el feliz reinado de V. M., ha proyectado construir un edificio para el Instituto, y en él un teatro grande y suntuoso, por acciones de sus localidades, que ofreciendo á los alumnos profesores célebres y aventajados modelos que imitar, y al público el solaz mas grato y propio de su civilizacion, constituya un establecimiento que pueda en algun modo sostener el brillo del augusto nombre con que se honra. Al hacer el Liceo á V. M. la corta ofrenda de la primera accion de esta empresa:—A V. M. rendidamente suplica se digne permitir que abra la suscricion el augusto nombre de V. M. que para todo infunde las mas lisonjeras esperanzas. Merced que espera de la proteccion con que favorece V. M. al Instituto y que tan liberalmente dispensa á las bellas artes. Barcelona 27 de octubre de 1844.—A los R. P. de V. M.—Joaquin de Gispert.»

A esta reverente esposicion contestó S. M. lo siguiente:—«Secretaría particular de Su Majestad.—He dado cuenta á S. M. la Reina, mi señora, de la esposicion que ha tenido V. S. la honra de dirigirla en solicitud de que se digne aceptar la primera accion de la empresa que tiene por objeto la construccion de un gran edificio para el Liceo barcelonés de que S. M. es protectora, y permitir que se abra la suscricion con su augusto nombre. Y enterada S. M. de los patrióticos designios de ese Liceo, honra de las artes y gloria de una ciudad que S. M. ha mirado siempre con una singular prediliccion, y con un particular afecto, se ha dignado mandar diga á V. S., como de su Real órden lo ejecuto, que acepta la accion que le ha sido ofrecida por el Liceo, con tal, empero, que esa aceptacion no lleve el carácter ni de un regalo ni de una compra, cosas ambas que no se avendrian bien con la alta dignidad de esta Augusta Señora, no siendo otro el ánimo de S. M. al acceder á la solicitud del Liceo, sino dispensarle el honor de que pueda abrir su suscricion con su excelso nombre.—Lo que comunico á V. S. de Real órden para su inteligencia y satisfaccion.—Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 15 de noviembre de 1844.—Juan Donoso Cortés.—Sr. D. Joaquin de Gispert.»

capitalistas Girona, Clavé, Safont, Serra, Jordá, Tintó, Gibert y Mandri, con un desprendimiento que les enaltece, forman la empresa de construccion á cuyo frente se halla tambien D. Joaquin de Gispert. El dia 23 de abril de 1845 se coloca la primera piedra del nuevo edificio; y el 4 de abril de 1847, se inaugura el mas grandioso teatro que existe hoy en Europa; que tanto honor hace á la nacion española y á la ilustracion de Barcelona, y tan en relieve pone el amor patrio de su director y constructor.

Con solo la terminacion del edificio, no quedaba terminado el pensamiento que concibiera el señor de Gispert al emprender las obras: era preciso que Barcelona viera en el teatro del Liceo espectáculos dignos de su grandiosidad, y Gispert se constituyó en empresario para llenar por completo su idea, que nadie mejor que él podia llevar á cabo.

Para el efecto contrata una brillante compañía dramática española, en la que figuraban las actrices: Lamadrid (doña Bárbara), Yañez, Baus, Sanpelayo, Soriano, Perez, Mirambell, y otras; y los actores: Latorre (D. Cárlos), Arjona (D. Joaquin), Pizarroso, Ayta, Valero, Galan, García, etc.: un numeroso cuerpo de baile nacional: otro estrangero; y una sobresaliente compañía italiana, espectáculo favorito del público barcelonés.

Como el principal objeto de la creacion del Liceo eran las cátedras de enseñanza, el señor de Gispert tuvo presente, que las buenas obras de todos los países ejecutadas por distinguidos artistas en tan suntuoso teatro, debian ser los mejores modelos para cimentar una sólida instruccion y desarrollar el verdadero gusto del público á las bellas artes; y bajo este concepto, se ejecutaron por la compañía de ópera las obras maestras de todas las escuelas,

poniéndose en escena con un aparato y suntuosidad en trajes, decoraciones y personal que escedieron á los mejores teatros de Europa, las óperas: *Il Barbieri de Seviglia* y *Otello*, de Rossini; los *Freyshütz*, de Weber; *La Favorita*, la *Ana Bolena*, *Mártires*, *y D. Sebastian*, de Donizetti; la *Eleonora* y *El Bravo*, de Mercadante; *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer; *Norma* é *I Furitani*, de Bellini; *La Mutta di Portici*, de Auber; *Ernani* y *Nabuco*, de Verdi, y otras producciones de varios autores; como asimismo las de algunos jóvenes compositores de Barcelona.

La compañía de declamacion, con igual lujo y aparato escénico que en las óperas, ejecutó las mejores producciones originales de nuestro repertorio antiguo y moderno, estrenando el drama titulado: *D. Fernando de Antequera*, encargado para la apertura del Liceo á D. Ventura de la Vega; y el drama nominado: *Santa Eulalia*, de Don Eduardo Azquerino.

En la orquesta compuesta de los mas sobresalientes profesores españoles y estrangeros, se encontraban concertistas de arpa, violin, flauta, clarinete, trompa, cornetin á piston, y violoncello; todos ellos catedráticos del Liceo, los cuales ejecutaron obras de gran mérito y dificultad en sus respectivos instrumentos, en los conciertos matinales que tenian lugar en los meses de verano.

Los instrumentistas y cantantes de mas celebridad, tenian tambien abiertas las puertas de este santuario artístico para hacerse oir del inteligente público barcelonés; y los cantantes españoles, doña Cristina Villó de Ramos y D. Francisco Salas; los pianistas Thalberg, Strakosch, y Lubet de Albeniz; el violinista Ole-Bull, y otros que no recordamos, recibieron el premio merecido á sus talentos en el grandioso teatro del Liceo de doña Isabel II.

Empero *nadie es profeta en su patria*: D. Joaquin de Gispert no pudo ser esceptuado de esta prediccion tan indestructible, por desgracia, en la nacion española, y fué víctima de una emulacion poco digna, á la que sacrificó su fortuna y la mitad de su existencia. ¡Amargo desengaño! Mas las obras que el entusiasmo y el verdadero talento crean, jamás son ingratas; y los muros del suntuoso edificio que tanto honor hace á la cultura de Barcelona, conservará esculpido con caracteres indelebles el nombre de D. Joaquin de Gispert, para que el porvenir le haga justicia.

Sin embargo de tantos capitales invertidos, tan buenos modelos presentados, y tan sobresalientes profesores, las cátedras de música del Liceo no dieron los resultados que debian esperarse. Desde su fundacion no tuvo la direccion artística el acierto y conocimientos necesarios para establecer la enseñanza, y fueron pobres sus resultados, y continúan siendo lo mismo.

Disuelta la *Academia filarmónica matritense*; convertidos en teatros públicos el *Museo matritense*, é *Instituto español*; y arrastrando una vida trabajosa y precaria el *Liceo de Madrid*; se creó en la capital de España, con un lujo estraordinario en la direccion y oficinas, la *Academia Real de música y declamacion*, cuyo objeto era la proteccion al arte dramático, y el desarrollo y creacion de la ópera nacional. Mas por desgracia del arte, despues de ajustado el numeroso personal que habia de ejecutar las obras (1), y

(1) Lista de los individuos que componian la compañía de ópera de la *Academia Real* y que habian de funcionar en el año cómico de 1846 á 1847. *Primeras damas absolutas*: Doña Emilia Tosal, y doña Corina Di-Franco.—Primeras damas: doña Josefa Chimeno, doña Carlota Villó, doña Catalina Mas Porcell.—Otra primera dama: doña Adelaida Latorre.—Segundas damas: doña Jacoba Gamarra, doña Emilia Moscoso, doña Máxima Gariton.—Primer tenor absoluto: D. Jeremias Bettini.—Primer tenor, D. Manuel Carrion.—Otro primero, D. Antonio Aparicio.—Primer bajo cómico absoluto, Don Francisco Salas.—Primer bajo cantante absoluto, D. José Mirall.—Primeros barítonos:

aun pagado á los artistas contratados los adelantos estipulados en las escrituras, sin haber dado á conocer el mas pequeño de sus trabajos, esceptuando el reglamento, sucumbió la *Academia Real de música y declamacion* por causas que no son para referidas en este lugar.

En el año de 1848 concedió el Gobierno á D. Nemesio Pombo, empresario del teatro de la *Cruz* de Madrid, un privilegio para crear una compañía de zarzuela que alternase con otra de verso y otra de baile francés; pero los socios capitalistas de dicha empresa, sin consideracion á lo adelantados que iban los ensayos de la *Mensagera*, zarzuela en dos actos espresamente escrita para dicho objeto por D. José de Olona y D. Joaquin Gaztambide, y que mas tarde se ejecutó con un buen éxito en el teatro del *Príncipe*, eliminaron al señor Pombo de la empresa, y con él á la compañía de canto español, volviendo otra vez á quedar estériles los esfuerzos para la creacion de nuestro teatro lírico.

Deseando el Gobierno de S. M. fijar de una vez la suerte de los teatros, y que autores y actores hallasen una recompensa digna de sus tareas, y el público el provecho consiguiente á una decidida proteccion; nombró una junta de personas entendidas de los diferentes ramos que abrazan los espectáculos teatrales, para que con sus conocimientos le ayudasen y guiasen al mejor logro del objeto. Para el efecto, y por lo concerniente al arte músico, fue-

Don Francisco Calvet, D. Vicente Barba.—Primer bajo profundo absoluto, D. Francisco Oller.—Primer bajo, D. Joaquin Becerra.—Segundos tenores: D. Santiago Figueras, Don José de la Cámara.—Segundo bajo cómico, D. José Alverá.—Segundos bajos: D. Manuel Verdalonga, D. Joaquin Gutierrez.—Maestro director y compositor, D. Joaquin Espin y Guillen.—Director de escena, D. Francisco Salas.—Director de orquesta, Don Hipólito Gondoy.—Primer violin principal, D. Juan Guillermo Ortega.—Maestros de coros: D. Antonio Oller, D. Joaquin Gaztambide.—Apuntadores: D. José Garcia y D. Gerónimo de la Cámara.—Cincuenta y seis coristas, cincuenta y cinco profesores de orquesta, y una numerosa banda para el palco escénico.

ron elegidos D. Baltasar Saldoni, D. Basilio Basili, y Don Francisco Salas, que á mas de celebrado cantante, es compositor de varias canciones españolas, entre las cuales sobresale la popular de: *Los toros del Puerto*. El señor Salas manifestó en dicha junta, al discutirse la creacion de un teatro lírico español, que este debia ser subvencionado por el Gobierno, fundado en que eran pocos los atractivos que podian ofrecer sus primeros trabajos hasta que se formara un regular repertorio de obras; y que tanto los poetas como los compositores y cantantes, necesitaban de un grande estímulo para dedicarse esclusivamente á tan grandioso objeto. La mayoría de la junta no estuvo conforme con la opinion del señor Salas, y solo pudo conseguirse el que el teatro lírico español fuese de número en Madrid.

Por el decreto orgánico de teatros publicado en la *Gaceta* el dia 8 de febrero de 1849, se crea una junta consultiva de teatros compuesta de los señores D. Antonio Benavides, gefe superior del cuerpo de administracion civil, presidente; D. Ramon Mesonero Romanos, concejal de Madrid, vice-presidente; D. Juan Eugenio Hartzembusch, escritor dramático, secretario; y vocales, D. Antonio de Guzman, actor dramático; D. Francisco Salas, actor lírico; D. Fernando Corradi, literato; D. Hilarion Eslava, maestro compositor de música; y D. Fernando Vrries, como inteligente en el arte escénico: se establece el *Teatro español* de declamacion, subvencionado por una contribucion impuesta á los teatros y demás espectáculos de provincia, y con un comisario regio, un secretario y un contador: se les señala á los autores dramáticos, el tanto por ciento que han de percibir de todas las empresas teatrales del reino por derecho de las representaciones de sus obras: y hasta se designa á los actores del *Teatro español*, segun su clase,

categoría, y años de servicio, el sueldo que habian de percibir á su jubilacion. Al arte lírico español se le concede, el que tenga un teatro de número, sin recursos de ninguna especie, y en noventa y ocho artículos de que consta el *decreto orgánico*, solo se le señalan cuatro, en los cuales se determinan: las obras que correspondian al repertorio del teatro lírico español; que la zarzuela pertenecia á dicho repertorio, y á falta de teatro lírico, al de la comedia; y que si no hubiese teatro lírico español, el italiano tendria la obligacion de admitir dos obras de autores españoles. dignas de la escena, *á juicio de peritos nombrados por el empresario y el autor, y con tercero en discordia designado por los mismos peritos* (1).

A pesar de tan escasa proteccion por parte del Gobierno hácia el arte lírico español, algunos jóvenes compositores, sin quererse meter en el laberinto intrincado de peritages y pleitos, y conociendo que el porvenir de los compositores en la época actual estaba cifrado en el teatro, como en épocas anteriores lo estuvo en la iglesia; se dedicaron en sus ratos de ocio á escribir pequeñas composiciones, aunque sin elementos de buena ejecucion por tenerse que valer de actores dramáticos, ni de buenos argumentos, porque escasos eran los poetas que se querian dedicar á un trabajo del que no sacaban utilidad de ningun género; y á principios del año de 1849, se puso en escena en el teatro del *Instituto*, la zarzuela en un acto, titulada: *Palo de ciego*, letra de D. Juan del Peral, con música de D. Cristobal Oudrid; á la que siguieron, *Colegialas y soldados*, música de D. Rafael Hernando, y *Misterios de Bastidores*, del señor Oudrid, que alcanzaron un feliz éxito.

El teatro de *Variedades* siguió al del *Instituto* en la ad-

(1) Decreto orgánico de teatros de 1849. Artículos 45, 46, 47 y 48.

mision de piezas lírico dramáticas, y puso en escena en junio de 1849, la comedia de D. Luis Olona con música de Don Rafael Hernando, titulada: *El Duende*, con tan gran suceso, que en ciento veinte representaciones que de ella se dieron, siempre fueron ocupadas todas las localidades del coliseo.

Don Francisco Salas, aprovechando esta oportunidad para el teatro lírico español, pidió al Gobierno por dos años el privilegio esclusivo de la zarzuela, concedido anteriormente á D. Nemesio Pombo, y que no se llevó á efecto por las causas espuestas, con el objeto de presentar esta clase de obras con otros elementos que las encaminasen por la senda de verdaderos adelantos.

Con solo el dicho privilegio concedido por el Gobierno (1), no podia el señor Salas plantear la zarzuela como espectáculo esclusivo, por carecer de las obras necesarias y suficientes capitales para ello; pero sí podia organizar una

(1) En contestacion á lo solicitado por D. Fraocisco Salas, el gobernador civil do Madrid lo dirigió el siguienle oficio: «Teatros.—El excelentísimo señor ministro de la gobernacion del reino, con fecha 9 del actual, me dice de Real órden lo que sigue: —Excelentísimo señor: D. Francisco Salas ha presentado en esto ministerio una solicitud pidiendo privilegio esclusivo por dos años para establecer en el teatro do *Variedades* la ópera española y la zarzuela, y enterada S. M. ha tenido á bien acceder á la pretension del interesado, mandando al mismo tiempo que sea nula esta concesion si llegase el dia 1.º de setiembre próximo sin haber hecho uso de ella el interesado.—De Real órden lo digo á V. E. para conocimiento dol interesado y demás efectos.—Lo que traslado á V. para su conocimiento y satisfaccion.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 13 de marzo do 1850.—José Zaragoza.—Sr. D. Francisco Salas.»

El Sr. Salas espuso al Gobierno la imposibilidad do poder en un principio dar solo funciones líricas, sin el apoyo de una compañía dramática, á lo que contestó el Gobierno con el oficio siguiente: «Teatros.—El Excmo. Sr. ministro de la gobernacion del reino con fecha 27 del actual me dice de Real órden lo siguiente:—Excmo. Sr.: Enterada S. M. la reina de la solicitud en que D. Francisco Salas ha hecho presente las causas que le imposibilitan de hacer uso del privilegio que se le concedió en Real órden do 9 do marzo último, si no se le permiten dar representaciones líricas y dramáticas en una misma noche, ha tenido á bien acceder á los deseos del exponente, autorizándole para dar á la vez representaciones de ambos géneros. De Real órden lo comunico á V. E. para los efectos consiguientes.—Lo que traslado á V. para su conocimiento y fines consiguientes. —Dios guarde á V. muchos años. Madrid 31 de agosto de 1850.—José de Zaragoza.—Señor D. Francisco Salas.»

pequeña compañía de cantantes españoles; que los compositores por el aliciente de una buena ejecucion, se animaran á escribir y estudiar, mejorando por los resultados alcanzados, las obras venideras; que el público se aficionara á estos espectáculos; no como cosa de gracia cantada por actores, sino como principio ó ensayo de un pensamiento mas grande y que tanta gloria podia dar á la nacion; y que los poetas, viendo los efectos producidos, se dedicasen con mas aficion á escribir obras dramáticas para ser puestas en música.

Don Mariano Soriano Fuertes, cuya aficion al arte le hizo abandonar la carrera militar, y mas tarde la de empleado del Gobierno de S. M.; despues de haber desempeñado la cátedra de solfeo del *Instituto español*, para lá que escribió su *Método breve de solfeos*, publicado en Madrid el año de 1843; de haber escrito varios artículos históricos, críticos y literarios en diferentes periódicos; y á mas de la *Geroma la castañera*, ejecutada en el teatro del Príncipe, otras dos pequeñas zarzuelas que fueron puestas en escena en la elegante sociedad de la *Union*, bajo el título: *El ventorrillo de Alfarache*, y la *Feria de Santiponce*, poesía de D. Francisco Montemar; pasó en el año de 1844 á desempeñar el cargo de maestro director del *Liceo artístico y literario de Córdoba*.

A instancias del señor Soriano, se crearon en este instituto una seccion de literatura, y un periódico con el título de la sociedad, en el que se insertaban las composiciones de los socios de dicha seccion leidas en las academias de música, artículos doctrinales, biografías de artistas célebres, y una reseña del movimiento artístico y literario de España y del estrangero: se nombraron tambien socios de mérito de dicho Liceo á los maestros y literatos mas distinguidos de la nacion, y en sus salones, la escogida sociedad

cordobesa, aplaudió y premió el mérito del célebre pianista Franz Listz.

Soriano escribió en dicha capital una misa de *Requiem* á grande orquesta, para los funerales que se celebraron en la iglesia de la Compañía de Jesus, por el eterno descanso del señor conde de Hornachuelos; cuya composicion, se volvió á repetir en la iglesia de San Pablo de dicha ciudad. para los de la señorita doña Concepcion Perez de Guzman, hija de los condes de Villamanrique del Tajo, y mas tarde, para los del excelentísimo señor duque de Almodovar, siendo ejecutada esta vez la predicha misa por la compañía de ópera que actuaba en la capital: un *Stabat mater*, cantado en la iglesia de la Compañía de Jesus por todas las señoritas y caballeros que componian la seccion de música del Liceo; otro *Stabat mater*, á tres voces, con acompañamiento de piano, flauta y trompa, ejecutado en el novenario de los Dolores en la iglesia de este nombre: una zarzuela en dos actos titulada: *A Belen van los zagales*, puesta en escena con buen éxito por la compañía de ópera que se hallaba en Córdoba: un himno á las artes, y un tomito de poesías con dos novelas, publicado en 1849 bajo el título: *Delirios de la juventud*, dedicado á su buen amigo el baron de Fuente de Quinto.

En el verano de dicho año marchó Soriano á Sevilla, en cuya capital se encontró á su amigo D. Francisco Salas, el que á mas de informarle del pensamiento que tenia de pedir el privilegio para el planteamiento de la zarzuela, le instó á que coadyuvára al objeto, escribiendo alguna obra de costumbres andaluzas; lo que Soriano le prometió, marchando á Cadiz para el efecto á ponerse de acuerdo con el celebrado poeta del género andaluz D. José Sanz Perez.

Este apreciable escritor no tuvo dificultad en adherirse á tan útil pensamiento, y escribió un libro dividido en dos

actos, bajo el título de: *El tio Caniyitas*, que puso en música el señor Soriano.

Las únicas pretensiones que tuvieron tanto el poeta como el músico al escribir dicha obra, fueron: el uno, presentar las costumbres verdaderas de cierta clase del pueblo, haciendo resaltar sus virtudes en medio de sus vicios; y el otro, intercalar varios cantos nacionales con otros nuevamente creados, sencillos, á la par que característicos del argumento dado por el poeta, para que tanto los cantos antiguos como los nuevos, se hiciesen populares con la poesía de la zarzuela, aficionasen al pueblo á esta clase de espectáculos oyendo en el teatro sus predilectos cantares, y sobre nuestra música se fuese perfeccionando un género que con tantos y tan poderosos enemigos contaba.

El señor Soriano no trató de hacer un *capo de ópera* de imitacion estrangera, porque ni este fué su pensamiento, ni su talento lo hubiera sacado airoso en la demanda. Trató únicamente, y fácil es de conocer, de poner en planta una idea, adoptada por los grandes compositores de otras naciones para dar sabor de localidad á sus obras lírico-dramáticas, como principio de un gran pensamiento de utilidad nacional, que muchas veces se habia probado, y otras tantas no habia producido los resultados que se deseaban. Para el pueblo, único apoyo con que entonces podia contar el teatro lírico español, se escribió el *Caniyitas*, con los descuidos consiguientes al que nunca corrige sus producciones, como le sucede al señor Soriano; pero fáciles de hacer desaparecer, estando la base aprobada por una mayoría inmensa, destructora en todos tiempos de las minorías esclusivistas, tan perjudiciales para el desarrollo y adelantos de los conocimientos útiles.

El Pasatiempo musical, periódico que se publicaba en la córte, criticando con dureza *el Caniyitas*, dice, que su

música está escrita para el pueblo y no para el arte, que los ciegos la han cantado y cantan por las calles; y que si esto era suficiente para la completa satisfaccion de un maestro compositor, nadie mejor que el señor Soriano podia llamarse feliz oyéndose ejecutar en los talleres y plazuelas.

No tuvo otra idea el señor Soriano que la de escribir para el pueblo, puesto que para el arte, lo habian hecho ya muchos y distinguidos compositores; y si consiguió con creces su objeto, de mas está la crítica de los escolásticos imitativos, que tan tolerantes fueron con otras muchas obras de recopilaciones estrangeras.

En noviembre del año 1849, se ejecutó, con un feliz resultado, y por primera vez, *el Caniyitas*, en el teatro de San Fernando de Sevilla, por los actores D.ª Rita Revilla y don Francisco Luna, y los cantantes españoles, D. Manuel Carrion, célebre tenor hoy en Europa, y don Joaquin Becerra; y á poco mas de un año de su estreno, se habia ejecutado en los tres teatros de Cadiz á la vez, ciento y treinta noches consecutivas, y en los de Gibraltar, Málaga, Valencia, Madrid, Granada, y despues en todos los demás teatros de España y de América, con un satisfactorio éxito (1).

Interin en Sevilla y Cadiz se daban las primeras representaciones del *Caniyitas*, el señor Salas en Madrid, habiendo cedido el privilegio alcanzado para la creacion de

(1) El señor Soriano ha publicado en Madrid y Barcelona las obras siguientes: *Método breve de Solfeo*; vals fúnebre á la muerte de Bellini; *Los pregones de Madrid*, *El Recreo Español*, *Recuerdos de Andalucía*, y *Ecos del Guadalquivir*, colecciones cada una de seis canciones españolas para canto y piano; *El Arpa de Oro*, coleccion de piezas para canto y piano y piano solo, en compañía de D. José Sobejano, hijo; varias canciones españolas sueltas; *Placeres de un Artista* y *Los Gaditanos*, tandas de valses para piano; y *La música árabe española y conexion de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, un tomito en octavo impreso en Barcelona el año de 1853.—Soriano ha sido maestro director y compositor de los teatros de San Fernando de Sevilla, Principal de Cadiz, Instituto de Madrid, y Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

la compañía de zarzuela, á la empresa del teatro de *Variedades*, en donde se daban funciones de verso: formó para dicho coliseo una pequeña, pero bien combinada compañía de canto, en la que figuraban, doña Adelaida Latorre, D. José Gonzalez, y el mismo señor Salas; y los distinguidos compositores de música, D. Joaquin Gaztambide, Don Francisco Asenjo Barbieri, D. Cristóbal Oudrid, caballeros de la real y distinguida órden de Cárlos III, y D. Rafael Hernando.

Gloria y peluca y el *Tramoya*, zarzuelas en un acto, de Barbieri, *Las señas del Archiduque*, en dos actos, y *A última hora*, en uno, de Gaztambide; *Bertoldo y comparsa*, de Hernando, y *Pero-Grullo*, de Oudrid, fueron las producciones que se pusieron en escena, con tan feliz éxito, que la empresa determinó arrendar el teatro del Circo, como mas capaz para los espectáculos y espectadores, aunque mas espuesto para el éxito del género español, pues que en él habia habido siempre buenas compañías de ópera italiana, y acababan de cantar Moriani y Ronconi.

Nada sin embargo arredró á la empresa, ni á los maestros compositores y cantantes, y el dia 16 de diciembre del año de 1850 se abrió el teatro del Circo con la zarzuela *El tio Caniyitas*, recibida con aplauso por el público, y á la que siguieron con muy buen éxito, á mas de las ya representadas en *Variedades*, las nuevas producciones: *Segunda parte del Duende*, de los señores Olona y Hernando, y *El campamento*, de los señores Olona é Inzenga (hijo).

Por esta época terminó el Gobierno de S. M. las obras del suntuoso *Teatro Real*, edificado en el sitio que ocupó el antiguo coliseo de los *Caños del Peral*; y por Real órden de 25 de junio de 1850, se autorizó á la junta interventora de

dichas obras, para contratar en el estrangero, por cuenta del Estado, las compañías de ópera italiana y baile francés que habian de funcionar en la temporada de 1850 á 1851: dando principio á sus tareas, con la apertura del teatro, el 19 de noviembre, dia de nuestra augusta reina doña Isabel II, con la ópera de Donizetti, titulada: *La Favorita,* ejecutada por los celebrados cantantes, Maria Albony, J Gardoni, Pablo Barroillet, y Cárlos Formes.

Habiendo hecho dimision del cargo de maestro director de la compañía de ópera del *Teatro Real,* D. Ramon Carnicer, por motivos que ignoramos, quedó desempeñando tan importante y distinguido lugar D. Joaquin Espin y Guillen, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, siendo conferida la direccion de orquesta á D. Miguel Angel Rachel (1), bajo la cual se hallaban los profesores mas distinguidos de la corte; entre ellos, D. Antonio Romero, músico mayor que fué de la guardia real, cuya plaza ganó por rigurosa oposicion, profesor de clarinete de la real capilla de S. M., maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música, y caballero de la real órden de Carlos III (2); D. Pedro Sarmiento, primer flauta de la real capilla, y maestro del Conservatorio; D. Camilo Mellers, primer fagot de la real capilla y maestro del Conservatorio; D. Manuel Sacristá, maestro de trompa del Con-

(1) Entre los directores de orquesta que tenemos hoy en España, se encuentran: D. Luis Arche, residente en Madrid, sobresaliente violinista y compositor distinguido; Rodriguez, director de la orquesta del Teatro de la zarzuela; Comellas, director de la ópera en Valencia; Lopez Uria, de la del teatro de San Fernando en Sevilla, músico mayor del regimiento de artillería, y escelente compositor; Palancar, sobresaliente violinista y director de la orquesta del teatro de Granada; Martinez, id. id. de la de Zaragoza; Courtier, id. id., que lo fué de la del principal de Sevilla; Viñas, de la de Santa Cruz de Barcelona; Dalman, de la del Gran Teatro del Liceo de id., y D. Julian Gil, de la de Murcia.

(2) Este sobresaliente profesor ha compuesto varias piezas de música para banda militar, y ha publicado en Madrid un método de clarinete; una *Gramática musical ó sea Teoría general de la música*, aprobada y adoptada por el Conservatorio de Madrid; y en union del maestro D. José Valero, un *Nuevo método general de solfeo.*

servatorio; doña Teresa Roaldes, maestra de arpa del Conservatorio; D. José Antonio Campos, primer violoncello de la real capilla; D. Cecilio Fossa y D. Mariano Courtier, primeros concertinos; D. Manuel Muñoz, maestro de contrabajo del Conservatorio, y otros muchos que no recordamos.

En el año de 1849, se construyó en el real palacio de S. M. otro elegante teatro particular, en donde se ejecutaron delante de Sus Majestades, toda la corte y altos dignatarios del Estado, y con un lujo y magnificencia digna de nuestros reyes, las óperas *Ildegonda* y *La Conquista di Granata*, poesía del poeta italiano de la real cámara Don Temístocles Solera, y música del distinguido compositor Don Emilio Arrieta, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III; y la *Luisa Miller*, de Verdi, y *La Straniera*, de Bellini, bajo la direccion del maestro compositor de la real cámara D. Francisco Frontera de Valldemosa.

Todas estas obras fueron ejecutadas por los cantantes españoles de la real cámara: Excelentísima señora doña Manuela Oreiro de Vega, doña Sofía Vela de Aguirre, Don Lázaro Puig, marqués de Gáuna; D. Adolfo Gironella; los distinguidos artistas, señoritas, doña Amalia Angles y doña Teresa Izturiz, D. Antonio Castells de Pons, D. Francisco Calvet, D. Leopoldo Lopez, y una magnífica orquesta compuesta de los profesores de la real capilla, y los mas distinguidos de la corte.

Terminadas sus tareas por la empresa del Circo de Madrid el año de 1851, volvió D. Francisco Salas á impetrar de nuevo el apoyo de algunos capitalistas para la formacion de una compañía esclusivamente lírica, puesto que del Gobierno era inútil habiendo dejado sin efecto, por una Real órden, hasta el privilegio que se concedió para la creacion de la zarzuela; y de nuevo dicho apoyo fué negado.

Pero en vez de desmayar Salas en su empresa, vistas tantas contrariedades y desengaños, forma una sociedad con los señores D. Luis Olona, D. Joaquin Gaztambide, Don Francisco Asenjo Barbieri, D. Cristóbal Oudrid, D. Rafael Hernando y D. José Inzenga, para la que fué invitado tambien D. Mariano Soriano Fuertes, lo que no pudo aceptar por motivos agenos de este sitio, y no poderse comprometer á escribir para el teatro hallándose ocupado con la *Historia de la música*; y sin mas recursos que sus trabajos artísticos; sin contar con mas proteccion que la del público; y sin mas ideas que la gloria del arte y el honor de la nacion, toman el teatro del Circo, ajustan una buena compañía de canto, y dan principio á sus nuevas tareas el dia 15 de setiembre de 1851.

Nada de notable presentaron en sus primeras funciones; mas el 3 de octubre del mismo año con el brillante éxito de la zarzuela titulada: *Jugar con fuego*, letra de Don Ventura de la Vega, y música de D. Francisco Asenjo Barbieri quedó asegurada la suerte del teatro lírico español, y desde este dia el coliseo del Circo fué el centro mas concurrido de todas las clases de la sociedad madrileña.

CONCLUSION.

El dia 10 de octubre de 1856, se inauguró en Madrid el teatro de la Zarzuela, edificado de nueva planta para este objeto en la calle de Jovellanos, sin mas recursos ni proteccion que la del público y los continuos desvelos de los compositores Barbieri y Gaztambide, el cantante Salas y el poeta Olona, apoyados por el capitalista D. Francisco de las Rivas.

El teatro de la Zarzuela es el mas lujoso, cómodo y elegante de los de la corte, despues del Real.

La zarzuela cuenta con un gran repertorio de obras, debidas á las plumas de los distinguidos poetas y compositores: D. Ventura de la Vega, D. Francisco Camprodon, Don Luis de Olona, D. Manuel Breton de los Herreros, D. Antonio García Gutierrez, D. Patricio de la Escosura, Don Tomás Rodriguez Rubí, D. Emilio Bravo, D. Eduardo Azquerino, D. Mariano Pina, Ayala, Belza, Guerrero, Azcona, Andueza, Hurtado, Eguilaz, Boldun, Navarro Villoslada, Carreras, Dacarrete, D. Mariano Larra, Montemar, Maiquez, Navarrete, Cisneros, Larrea, Montes, D. José Olona, D. Juan del Peral, Villa del Valle, D. Manuel Tamayo, Suarez Bravo, Pinedo, Sanz Perez, y Rinchan; y D. Joaquin Gaztambide, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Emilio Arrieta, D. Cristóbal Oudrid, D. Luis Arche, D. Rafael Hernando, D. Florencio Lahoz, D. Luis Cepeda, D. José Inzenga, D. Joaquin Espin y Guillen, Fernandez Caballero, D. Baltazar Saldoni, D. N. Vazquez, D. Nicolás Manent (1), y D. Tomás Genovés.

Los cantantes que mas se han distinguido y distinguen

(1) Entre las zarzuelas puestas en música por dichos compositores, se hallan: «De Gaztambide: El Valle de Andorra, Tribulaciones, El sueño de una noche de verano, El Estreno de un Artista, La Cotorra, La Cisterna, Trompeta del Archiduque, Catalina, Los Comuneros. El Amor y el Almuerzo, El Lancero, y los Magyares. De Barbieri: Jugar con fuego, La Hechicera, El Manzanares, Gracias á Dios que está puesta la mesa, La Espada de Bernardo, El Marqués de Caravaca, Galanteos en Venecia, Un dia de reinado, Aventuras de un cantante, Los Diamantes de la Corona, Mis dos mujeres, Los dos ciegos, El Vizconde, Gato por liebre, El Diablo en el Poder, Por conquista, y el Relámpago. De Arrieta: El Dominó Azul, El Grumete, La Estrella de Madrid, La Cacería Real, Guerra á Muerte, La Dama del Rey, La Marina, La Hija de la Providencia, Somnámbula, y el Planeta Vénus. De Oudrid: Mateo y Matea, Buenas noches D. Simon, De este Mundo al Otro, El Violon del Diablo, El Alcalde de Tronchon, Moreto, Pablito, Amor y Misterio, El Vizconde, El Conde Castrello, y el Postillon de la Rioja. De Arche: Diez mil duros. De Hernando: El Novio pasado por agua, y Cosas de D. Juan. De Lahoz: Aventura en Marruecos. De Cepeda: El Esclavo. De Inzenga: El confitero de Madrid, La Flor del Zurguen, y Cecilia. De Espin y Guillen: Encogido y Estirado, y Cárlos Broschi. De Fernandez Caballero: Juan Lanas, La Jardinera, Mentir á tiempo, y la Vergonzosa en Palacio. De Saldoni: La Corte de Monaco. De Vazquez é Inzenga: La Roca Negra. De Manent: La Tapada del Retiro, y Tres para Una. De Genovés: No toqueis á la Reina.»

en la zarzuela son: las señoras, Latorre, Villó (D.ª Cristina), Villó (D.ª Elisa), Mora, Zamacois, Ramirez, Ribas, Moreno, Izturiz, García, Santamaría, Samaniego, Montañes, Soriano, Bardan, Di-franco (D.ª Carolina), Di-franco (D.ª Clarice), Murillo, Mur, Moscoso, Zapatero, y Fernandez: y los señores, D. Francisco Salas, Gonzalez, Salces, Oliveres, Sanz, Cortavitarte, Font, Caltañazor, Hiruela, Obregon, Blasco, Fuentes, Mendizabal, Azula, Calvet, Becerra, Barba, García (D. Pedro), Miró, Fernandez (don Eugenio), Fernandez (D. Mariano,) Cuberó, Arderius, Carbonell, Saez, Galban, Testa, Valencia, Aznar, Allú (D. Ricardo), y otros que no recordamos.

En el año de 1857, los dueños propietarios del *Teatro de la Zarzuela*, señores Salas, Gaztambide, Barbieri y Olona, fundaron en dicho edificio una escuela gratuita de música vocal para los que quisieran dedicarse al canto español, *asegurándole por el término de tres años consecutivos, á la terminacion de sus estudios, unos buenos sueldos diarios, que irian en aumento proporcionalmente en los años segundo y tercero.*

No nos podemos estender como deseariamos, en el desarrollo que ha tomado el teatro lírico español en estos últimos años, porque nuestra mision de historiadores no alcanza sino hasta el año de 1850. Pero á fin de que se vean los bienes que ha reportado á la nacion y al arte el planteamiento de la zarzuela, puede decirse en su principio, copiaremos, para terminar nuestra obra, una nota que inserta el *Album de la Zarzuela*, publicado en Madrid el año de 1857, bajo la direccion de D. Eduardo Velaz de Medrano, que es como sigue:

«Independiente del teatro de la zarzuela de Madrid, se puede calcular en España y sus provincias de ultramar el mínimun de treinte teatros que en la actualidad tienen

compañías de zarzuela. Suponiendo que cada uno de ellos gasta tres veces menos de lo que constituye el presupuesto del de Madrid, y que no tengan sino las dos terceras partes del personal del coliseo de la calle de Jovellanos, resultará en las provincias y ultramar empleado un capital de mas de 21.000,000 de reales repartidos entre 6,480 familias, y sumándolo todo, se verá que la zarzuela pone en movimiento en España un capital de 23.235,235 reales vellon, repartidos entre 6,725 familias, que á tres personas cada una, hacen un total de mas de 20,000 almas. Todo esto prescindiendo de los detalles interiores del teatro, que si fueran á mencionarse los ramos de industria y comercio que dependen de la zarzuela, como son: almacenes de música, de papel, grabadores (1) y estampadores, etc., etc., seria el cuento de nunca acabar.»

Hasta aquí el cuadro de los hechos: las apreciaciones son de la competencia de la opinion pública.

(1) Entre los grabadores de música que mas sobresalen hoy en España, se encuentran en Madrid, D. Leon Lodre, Catalloa, Mascardo, y Garrafa; y en Barcelona, D. Juan Budó, que es tambien litógrafo músico, como puede verse por las láminas de esta obra.

FIN.

AUTORES CONSULTADOS

PARA ESCRIBIR

LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA.

A.

Abian de Castro.
Abicena.
Abrahan Ortelio.
Abdalla-Ben-Albthaiast.
Aelot.
Agustin (San).
Agustin don Antonio).
Aguado (don Dionisio).
Ahmed Arabiyah.
Ahmed Amira.
Alfarabí.
Albeniz (don Pedro).
Alfieri.
Alvaro Cordobés.
Aliaga (don Matias).
Algaroti.
Alonso X, (llamado el Sábio).
Alvarez de Baeza.
Amiot.
Amiano.
Amalario.
Ambrosio (San).
Andreu (don Benito).
Andreví (don Francisco).
Antonio (don Nicolás).
Andrés (don Juan).
Andrés (don Cárlos).
Aois.
Arístides.
Arrieta (D. Agustin).
Arrieta (D. Emilio).
Aristóxeno.
Aristóteles.
Archipreste de Hita.
Arteaga.
Aranda (Mateo).
Ariosto.
Aranaz y Vives.
Aristófanes.
Arriaza.
Astiedi.
Asensio.
Asenjo Barbieri.
Asioli.
Ateneo.
Aulo Gelio.
Avella.
Azopardi.

B.

Bartelemi.
Bastero.
Balaguer.
Baills (don Benito).
Bances Candamo.
Bastna.
Barthio.
Baena (Juan Alfonso de).
Basilio (San).
Basilio (El Padre).
Basili.
Bettoni.
Berganza.
Berbaldo.
Beda.
Rembo.
Berton.
Beethoven.
Benvenuto de San Rafael (el conde).
Beranger.
Berlios.
Begin.
Bertini.
Byron.
Bibanio.
Bielfeld.
Biaggi.
Bouche.
Bonani.
Bochart.
Botrigari.
Boecio.
Bouchert (Alejandro).
Boltems.
Boyleau.
Boscan.
Boronio.
Boluzio.
Bonnet.
Boucheron.
Bossa.
Boules.
Brito.
Brounn.
Breton de los Herreros.
Buret.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo cuarto.

CAPITULO XXVI.

CAPITULO XXVII.

CAPITULO XXVIII.

CAPITULO XXXIII.

CAPITULO XXXIV.

ERRATAS.

Páginas.	Líneas.	Dice.	Léase.
22	17	eseritores	escritores
40	14	desgraeiado	desgraciado
51	23	Aaran	Aaron
52	31	Egigto	Egipto.
60	16	y otra compuesta	una y otra compuestas
70	27	de academias	de la academia
79	23	la	las
82	30	deba	debe
87	15	á ta	á la
131	28	en	de
137	27	*doctoro cti*	*doctor octi*
163	1	*comtca*	*cómica*
183	31	dee D. J Borgosch	de D. Jorge Bosch
206	27	peltro	plectro
210	33	notas	láminas
217	15	didicó	dedicó
226	7	Jóse	Benito
228	22	años	Caños
237	4	*Bareelona*	*Barcelona*
307	4	1753	1853
311	2	*Biancadi*	*Bianca di*
id.	4	euyos	cuyos
319	3	cutarse	cutase
336	31	et	el
345	46	odas	todas
363	10	Rafae	Rafael
367	última linea.	notici	noticia
367	17	asegurándole	asegurándoles
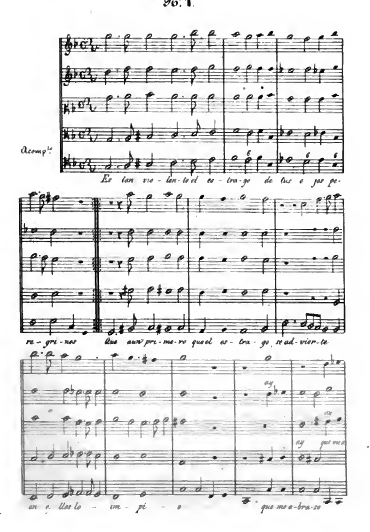
ADVERTENCIA.

La lámina de música marcada con el número *9 (doble)*, del segundo tomo, pertenece á la página 135, nota I.

La lámina de música marcada con el número *8 (doble)*, del tercer tomo, pertenece á la página 163, nota I.

Láminas.

Nº 1.


Acompto.
Es tan vio - len - to el es - tra - go de tus o jos pe-
re - gri - nos
Que aun pri - me - ro que el es - tra - go se ad - vier - te
en e. llos lo - im - pi - o
que me a - bra - so

ay

hra so ay dul ce he chi zo ay ten las

ay dul ce he chi zo ay ten las i ras ay

ay

i ras ay due ño mio

due ño mi - o ay pues sa - bes que si lo her -

mo - so so - bra lo es - qui . vo

Nº 2

Despacio y afectuoso

Violines

Acompañamiento

Sa- lid del A ver- no me - nis - tros del I.- ra que muertes con

spi - ra ter - ri - bile il fu - ror ter - ri - bile il fu - ror

7 - 6

sa - lud del A - ver - no mu - nis - tros del I - ra sa lud del A-ver-no mu nis-tros del

I - ra Que muer-tes cons-pi - ra terri - ble el fu - ror que

Que muerte cons-
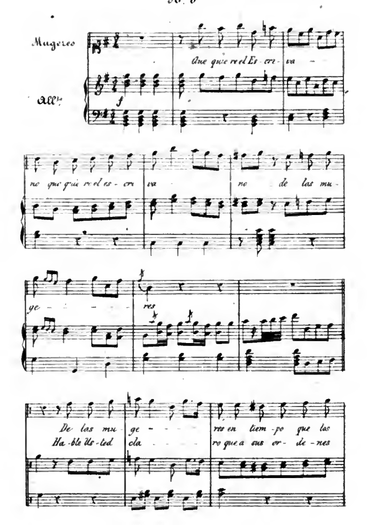
muertes
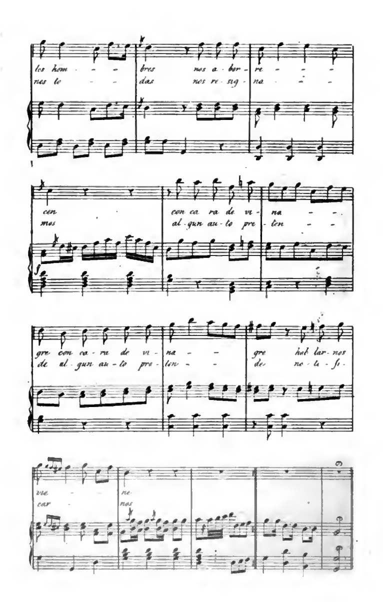
Que muerte conspi ra le
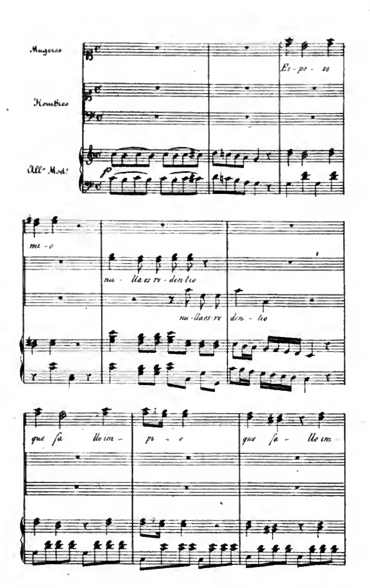
pi-ra
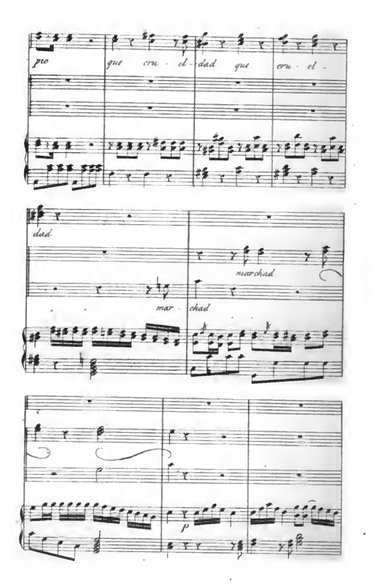
rrible el fu-rer le-rrible el fu-rer

No. 3
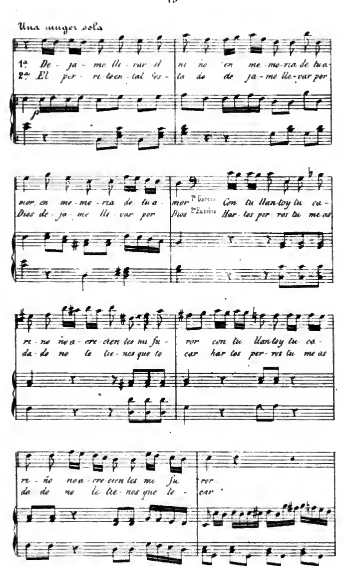

Mugeres
All.°
f
Que quie re el Es - cri - va -
no que quie re el es - cri - va - no de las mu -
ge - - - - - res
De las mu - ge - - - - res en tiem - po que los
Ha - ble Us - ted cla - - - - ro que a sus or - de - nes
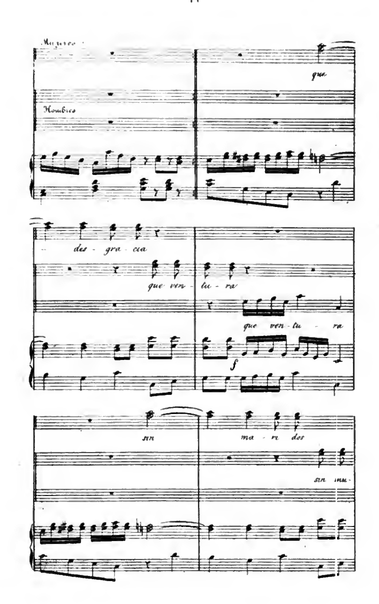

les hom - - bres nos a - bor - re - - -
nes lo - - das nos re - sig - na - - -
cen con ca ra de vi - na - -
mos al - gun au - to pre - ten - -
gre con ca - ra de vi - na - - gre hab lar - nos
de al - gun au - to pre - ten - - de no - ti - fi -
vie - ne
car - nos
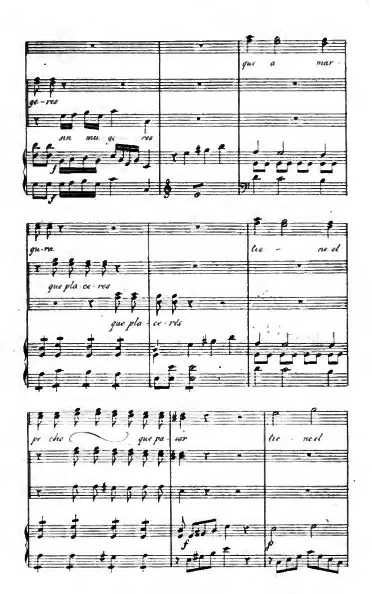

Mugeres
Hombres
All.° Mod.°
Es - po - so
mi - o
nu - lla es re - den tes
nu - lla es re den - tio
que fa llo im -
pi - o
que fa - llo im -


pio
que cru - el - dad que cru - el -
dad
marchad
mar - chad
p

Una muger sola




Mujeres
que
Hombres
des - gra - cia
que ven - tu - ra
que ven - tu - ra
f
sin
ma - ri - dos
sin mu-


que a mar-
ge-res
sin mu- ge- res
gu-ra
tie - ne el
que pla-ce-res
que pla - ce - res
pe cho que pa- sar
tie - ne el

pe - cho tie - ne el pe - cho

tie ne el pe cho tie - ne el

que pas sar si que pa -

pe - cho que go - zar si que go -

sar

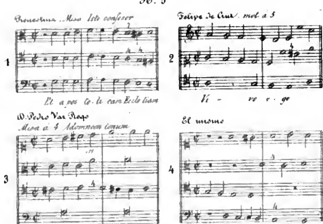
zar

Parola

f

Nº 4

Nº 5



Felipe Rogier. Misa

5

Prenestina. Misa

6

Ante om - nia se - cu - la

Galan Motete a 12 Dulce superla

7

E gole di li ge bam

Selma Misa á 13

8

Sanc - tus

Paredes Al santisimo sacramento La flor de amor.

9

Qu lin da flor

se tiene el a. mor ay Je-sus que lin-da flor.

Ortells. Misa a 12 7° tono.

10

Tu solus sanctus

Cabanilles

11

Confitebuntur cæli

Núm. 6

Nº 7

Patiño Dixit Dom. 1.º tono — Hinojosa Qui habitat 1.º tono

1

2

Salutare meum

Salma — Te Deum a 11

Galan Villanc.º á 12

3

4

para quipe le vasta lo que en-

con las pagas

tercero

Ortells Villancico á 12 Que asombro

5

Nº 8

Bu - e no bu - e - no

Nº 9

Glo - ri - a pa - tri e fi - lio

Nº 10

1

5

Acompto

Se finge bajo el primer movimiento

Super...
la la

no cabe

Este sirve de 5.ª postura, pues va en su lugar cuando puede.

Supone Fa. Sol. para el tiple 3.º y va de la 5.ª á la 8.ª

Supone Fa. Fa para el tenor 2.º y va de la 5.ª á la 8.ª

7

8

Bajo mas profundo

Bajo mas profundo

Bajo para graduar no mas

9

N.º 11

Dolor. Composicion á 6

Despacio

1.º Coro

Ti mi so-li pe ca - vi ti-bi so-li. ti-bi so-li -

2.º Coro

Acompᵗᵒ

ti - bi so - li pe - ca - vi-

ti - bi so - li pe - ca vi

ti-bi so-li pe ca - vi.

Nota. La letra abona este fracmento

et ma - lum co ram te fé - ci co ram te fé - ce-

et ma lum co ram te fé - ci

Alegria Fragment del maestro Hinojosa

A - le - gres mu dan - zas pre - vie nen fes ti - vas

Acomp.

de Be - len las za ga - las pulidas garbo do nai re

gar bo do nai re so - laz y ale gri a

garbo donaire soia; y a-le - gri - a es-ta es-ta no-che

me-ra mi-ra

es-te es el dia que sa-le de ma-dre la gracia y la di-cha

el cla-vel en tre pajas o a-ris-tas

mi-ra mi - ra en la nue-va la ro-sa en-

cen-di-da

mi-ra mi - ra Que el a-mor entre rayos le - ri - la

mi-ra

me - ra Cuedauro ra de llanto ha- ce ra - sa es- laes-la ni - che

es - lo es el di - a que sa - le de ma dre la gracia y la di - cha

Es ta es la no che es lo es el di a que sa - le de ma dre la gracia y la

di cha que sa - le de ma dre la gra cia y la di cha

Amor. Composicion teatral

Iia, Rabia y Desesperacion. Viase el nº 1

Numᵒ 12

Exemplares del maestro D. Crist.ᵒˡ Galan

En un Dixit Dominus a 5

En 9ª con el tiple y la 5ª con el 1º

al rompimiento

En un motete a 11 Sub tuum praesidium gaudeam

La 5ª falsa cubre la 4ª

Propterea

En un Villancico a 5 al Santisimo

Si Ua . ma e ne . mi.ga vencerla procu.ra con falsa dul.ura

En un Villancico al Santisimo

De la 8ª al unisonus, y al penultimo compas de la 12ª a la 8ª

Que no se des cubre por que el tiempo encubre su ve.llo

Concurren la 3ª haciendo padecer á la 6ª al 2º y 6º compas

En un Villancico á 8

Que es nue . ve que es lla . ma que es yo.lo y ar.dor

Ejemplares de D. Juan del Vado

En un motete al Santisimo

Pues le ha-cen fies - tas

Pues le ha - cen fiestas

To - do es ua manse - dumbre

Pues le ha-cen fies tas

Ejemplares del maestro D. Carlos Patiño

La 5.ª superflua practicada

Pu pil li fac ti su mus absque R.

trem

Inca pi ora tio

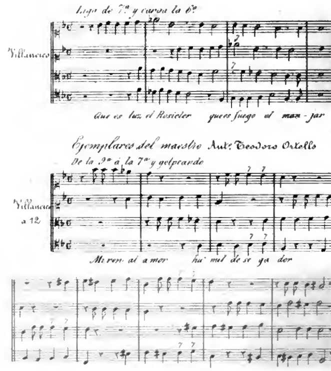
Aqui liga el baxo de 2.ª y 7.ª superflua.

Ejemplares de D. Juan Bonet de Paredes

Revie . . a . . con la 9.ª

Magnificat á 3. 4.º tono
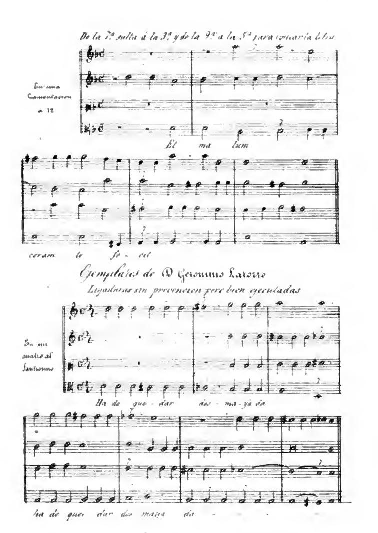
Ti - men - ti bus e - num



La 4ª del tritono liga como si fuera menor

Motete a 12

cum judi - ca ris


De la 7ª salta á la 3ª y de la 9ª a la 5ª para
En una Lamentacion a 12
Et ma lum
coram te fe - cit
Ejemplares de D. Geronimo Latorre
Ligaduras sin prevencion pero bien ejecutadas
En un quatro al Santisimo
Ha de que - dar des - ma - ya da
ha de que dar des maya da

Egemplar del maestro D. Pedro Aranaz

Suposicion de tiempo segun los modernos

En un terceto al Santisimo

Egemplares de D. Roque Monserrate

El tiple 2º. toma el lugar del contralto

Tu so lus Sanc - tus

Previene la 9ª con la 7ª

Núm.º 13.

De Valls

1.er Coro

2.º Coro

Clarines

Trompas

Violines

Oboeses

Largo

In te Do - mi - ne spe

ra

In te Do mi ne spe ra

do mi ne spe ra

ra

In te domine spe - ra, re

Non con fun - dar un o - lor - num

u *non*

Non con - fun-
con fun dar in e - ter - num.

dar in e - ter - num non con fun dar

non con far in e ter

non con fun der in e lor –

non

num non con- fun dar in e ter- num
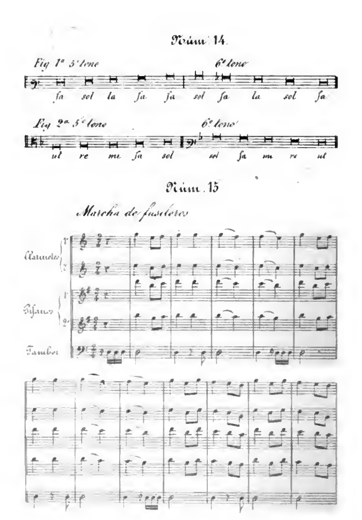
non con- fun dar in e - ter - num

Non con-

Non con- fun-dar

fun - dar me - ler num me - ler - num
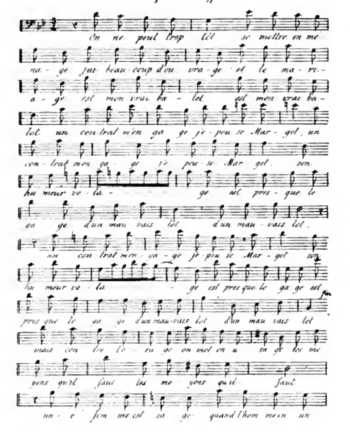
in e ler num


Núm. 14.
Fig 1ª 5º tono
6º tono
fa sol la fa fa sol fa la sol fa
Fig 2ª 5º tono
6º tono
ut re mi fa sol sol fa mi re ut
Núm. 15
Marcha de fusileros
Clarinetes
Pífanos
Tambor

Pour 16

Des Troqueurs.

Opera comique



mot n'est pas un sot n'est pas un sot mais
con tre l'o ra ge on met en u sa ge mais con tre l'o-
ra ge on met en u sa ge les moyens qu'il faut les
mo gens qu'il faut une fem me est sa ge quand
l'homme en un mot n'est pas un sot n'est pas un sot
Da Capo.

Du Trompeur Trompé.

Opera comique

Quand on se rend aux pre-sens d'un pu-lance
a Dieu re-pos gai-té de-cen-ce Les re-grets s'em pa-
rent du cœur Mais quand on che-rit un vain-
queur qui n'a pour bien que sa con-stan-ce
nos jours fi-lés par l'in-no cen ce cou-lent
dans le vrai bon-heur Nos jours fi
lés par l'in no cen-ce cou lent
dans le vrai bon heur

Núm. 17

Composicion a 11 con violines 5.º tono

1.er Coro

Fiat misericordia tua Do-

2.º Coro

Violines

Violeta

Acompañt.º

me ne

Fi at mi se ri cor di a
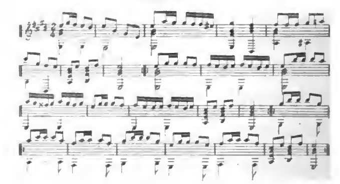
Fiat

tua Do mine

Su - per nos Su per nos

Su - per nos

Num.° 18



Num.° 19.

Las muchas [illegible] que lleva ya este tomo privan el poder dar los cantos españoles [illegible] de piano como se hubiera deseado, por lo que solo se apuntan algunas melodias para ejemplo del [illegible]

1.° Ay! marcs que teniu fils. Cancion del Panadés (Cataluña) por D. José Piqué

And.tino

Ll di a vuil de te tem bre cuan nos va ren a ga

far allien el hos tal del sa - bre a sen-tals so-breu na

tau-la a sen-tals so-breu na tau la ab po - llas tres en los plats

continua [illegible] la misma musica

2.° Cancion popular de Sevilla escrita por M. Soriano Fuertes

Alleg.to

En la ma ca re na la me die - ren a gua

en la ma ca - re - na la me die ren a gua

mas fri a que la nie ve en u na la ya a la-ma ca re na bue na

ca pa buen som bre - ro bue na mo - na pa un lo - re - ro bue na

ca pa buen som - bre - ro bue - na mo - ña pa un lo - re - ro

Zorcico. Provincias Vascongadas.

3

i ca i aun de a quen gaur zu ben ar lo - ra

pre - sen - ta lu naz ba da - er bail e sa - le - ra es e sa qu lu a rren

ne zu ben eus que ra bar ca lu co na au le ne re ir le e ra

Cancion popular en Cadiz, puesta en el Cancionero por Soriano

Mod.º

4

Ay Pe - pi llo Pe pi - llo que le la pe - gan Ay Pe pi - llo Pe -

pi llo que - le la pe - gan Union se h a en mu - ye - res mal di ta -

si a maldita se a que no la ga noel cha vo lo ca lo lae -

pe - ra que a los ra yos del sol se vende me nesa se vende me ne - na.

El vou varivou. Cancion popular, mallorquina escrita por l'au - demosa y dedicada la letra á el español Azara

Moderato

5

Dun A za - ra y vul - ri - a sas ha - za - nas con - tar

ros Sas ha - za - nas dun A za ra a can tar vaix a len

ció vou va ri vou val vari re la Sa - ce ra corre y sia gonas mou

Las Sevillanas. Baile.

6 All.o vivo

E se lu - nar que tie nes que jun-to á la

bo ca jun-to a la bo - ca no se lo des á

na - die que á mi me to - ca no se lo des á

na - die que á mi me to - ca. an-da-ran

di - to le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char

qui - to le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char qui - to.

Seguidillas Torras de Jo Ja en la Huerta de Murcia.

7 All.o

Rollet. Aire de danza del Ampurdan.

8 All.o

Aguinaldo de Murcia

Moderato

9

A de na - cer un ne - ne - le

blan co ru - bio y co - lo - ra - - do que lo quie - ro con - fe -

se pa - ra guar - dar su ga - na - do

Coro

pa - ra guardar su ga - na - do an - ge - les ba - jar y ver

a - brir los cie - los y tie - rra ques la no - che a de na - ce - r
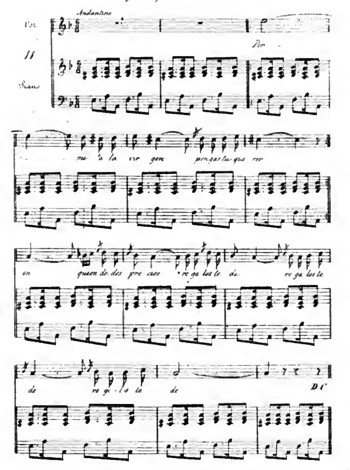
La pasiola Contrapaso de Cataluña

Allº

10

fin

Canto gitano por Mariano Soriano Fuertes.





DUO

12

A - un que la Man
fa - ti - gas me dan de muerte fa - ti - gas me

cha len ga
dos mil lu-
2ª vez dos mil lu-
3ª vez Vi - va - la

dan de muerte en no vien do - le en un di - a que
2ª vez pe - sar me a - ca - ba - ri - a que
3ª vez ña del ca - ña - ve - ral que

ga - res, a - un - que la Man cha - len - - - ga
ga - res no hay o - tro mas sa - la - do
Man cha ve - van los o - jos ne - - - - gros

a - - - y
a - - - y
a - - - y

dos mil lu ga - res a un que la Mancha longa dos mil lu ga res
que Manza na res no hay o tro mas ca la do que Manza na res
de mi mu cha cha si van los o jos ne gros de mi mu cha cha

si pa - sa - rá u na se ma na
ca na dul - ce. ca na lier na
el que quie - re ca - na dul - ce

Dos voces a la 8 y sigue

dos mil lu - ga - res
que Manza - na - res
de mi mu cha cha

pa sa - rá u - na se - ma - na. el
ña dul - ce ca - ña. lier - na ca
que quie - re ca - ña dul - ce ven - ga mu ca - ...

ral que a - - - - - - - y

Juan Budó. Grabador y litógrafo de música. Plaza de S... 5. Barcelona

